

UNIVERZITA PARDUBICE
Fakulta filozofická

Dramatizace prozaických děl v dramaturgii současných pražských divadel

Zuzana Kábová

Bakalářská práce 2011

Prohlášení autora

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Praze 25. 6. 2011

Zuzana Kábová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu práce PhDr. Ivu Říhovi, Ph.D. za pomoc při zpracování mé bakalářské práce.

Anotace

Bakalářská práce s názvem „*Dramatizace prozaických děl v dramaturgii současných pražských divadel*“, se zabývá vymezením pojmu dramatizace a následným rozborem dramatizací české prózy a představení v Pražském komorním divadle - Divadle Komedie. Cílem práce je popis *jevištní transformace* u těchto děl a následná interpretace jednotlivých představení.

Klíčová slova

dramatizace; česká literatura; divadlo; inscenace

Title

Dramatization of Prosaic Works of Art in Dramaturgy of Contemporary Prague Theaters

Annotation

The Bachelor piece of work with the title “Dramatization of Prosaic Works of Art in Dramaturgy of Contemporary Prague Theaters ” deals with the definition of the concept of dramatization followed by an analysis of dramatizations and performances of Czech prose in Prague Chamber Theatre – The theatre of Comedy. The aim of the piece of work is a description of stage transformation of these pieces of work and following interpretation of particular performances.

Keywords

Dramatization; czech literature; theater; play

OBSAH

ÚVOD	1-2
1. Část	
Divadlo v České republice po roce 1989	3-9
2. Část	
Dramatizace	
2.1. Terminologické vymezení pojmu dramatizace.....	10-12
2.2. Dramatizace jako metoda a žánr	13-14
2.3. Historický vývoj dramatizací	15-20
3. Část	
Česká sezóna v Divadle Komedie	
3.1. Pražské komorní divadlo – Divadlo Komedie.....	21-23
3.2. Umělecké dílo?!.....	23-24
3.3. Dramatický text.....	24
3.4. <i>Analýza konkrétních představení a literárních předloh</i>	25
3.4.1. Josef Škvorecký- Lvíče.....	26-31
3.4.2. Jaroslav Havlíček- Petrolejové lampy.....	32-35
3.4.3. Franz Kafka- Proces.....	35-41
3.4.4. Egon Hostovský- Všeobecné spiknutí.....	41-46
ZÁVĚR	47-49
Použitá literatura a prameny	50-51
Resumé	52-53

ÚVOD

„Člověk se při divadle troše toho přemýšlení neubrání.“

Povzdech bezejmenného myslitele¹

Uplynulé století bylo (mimo jiné) dobou intenzivního přemýšlení o divadle. Jak píše Ivo Osolobě „*Divadlo je nástrojem pomocí něhož lidé přemýšlí o sobě samém, a protože lidské přemýšlení je už takové, že zahrnuje i přemýšlení o přemýšlení, muselo časem dojít i na ono přemýšlení o přemýšlení, jímž je přemýšlení o divadle*“.² Většina lidí chodí do divadla, aby skrze příběhy na jevišti, prožívali svá osobní dramata, která se snaží promítnout do onoho příběhu, jež se rozehrává na jevišti. Divadlo nám nabízí prostor k přemýšlení a skrze text jde vstříc svému publiku. Tolik, kolik diváků sedí jeden večer v hledišti, tolik je názorů a pocitů, a ani jeden jediný není chybný. Divadlo nemá jednoznačný výklad a možná právě proto spojuje všechny teoretiky, praktiky i vyznavače divadla víra ve smysl tvoření, protože jeho obsahem je lidská svoboda.

Tato práce se pokusí na následujících stránkách co nejuceleněji postihnout proces a problematiku dramaturgické literárního díla a jeho proměnu v text dramatický. Dalším z cílů je představení významné pražské divadelní scény - Pražského komorního divadla - Divadla Komedie. V práci se zaměříme na dramaturgii tohoto divadla, která vychází z dramaturgické prozaických textů a věnuje se převážně autorům střední Evropy. Jednotlivá představení, která zmíníme, jsou dramaturgické české prózy a byla součástí takzvané „České sezóny“. Tvůrci, kteří jsou spjati s touto scénou, využili čtyř literárních předloh, které jsou svým tématem úzce spjaty s našimi dějinami. *Lviče Josefa Škvoreckého, Všeobecné spiknutí Egona Hostovského, Petrolejové lampy Jaroslava Havlíčka a Proces Franze Kafky*. Na první pohled literární díla, která mají bezpochyby své nezastupitelné místo v české literární historii, ale každé zvlášť se odehrává v jiném historickém období. Po bližším zamyšlení však zjistíme, že tato díla spojuje hned několik témat. Právě tomuto dramaturgickému přesahu se budeme věnovat v poslední kapitole. Bakalářská práce je členěna do tří částí. První kapitola se bude věnovat obecnému vývoji divadla v Československu a od roku 1993 v České republice. Cílem je

¹ Citát z knihy Ireny Slawinské, *Divadlo v současném myšlení*. Praha 2002. ISBN 80-902482-6-8. str.7.

² Citováno z předmluvy prof. Iva Osolobě v knize Ireny Slawinské, *Divadlo v současném myšlení*. Str. 7-8. Praha 2002. ISBN 80-902482-6-8

stručně nastínit jakým směrem se ubíralo české divadlo v době, kdy Česká republika znovunalezala svou identitu po roce 1989.

Druhá kapitola se pozastaví u definice a terminologického vymezení pojmu dramatisace a v neposlední řadě u historického vývoje dramatisace jako žánru. Zde budeme vycházet hlavně z ekonomických analýz Ministerstva kultury a z časopiseckých studií, jelikož této problematice ještě nebyla věnována pozornost v širším rozsahu. V třetí části se budeme zabývat analýzou jednotlivých literárních předloh a představení. Věnujeme se zde *jevištní transformaci*, která vedla k proměně literární předlohy v text dramatický a poukážeme na tvůrčí prostředky, které byly použity k proměně textu. Cílem třetí kapitoly nebude pouze sledování proměny samotné podoby textů, ale snaha o popis prostředků, které tvůrci během inscenování využili. Z tohoto důvodu se budeme věnovat také scénografii a kostýmům. Právě vizuální složka inscenací je pro tvůrce tohoto divadla zásadní. Pojem *jevištní transformace* nejlépe postihuje celý proces proměny ve všech vrstvách inscenací.

Práci uzavírá krátké zamyšlení nad společným tématem knih, a tím je reflexe minulosti odrážející se v současnosti a kladení si nepříjemných generačních otázek. Tato témata se na pražské jeviště Divadla Komédie dostala dvacet let od Sametové revoluce a jistě to není náhoda.

ČÁST 1.

Divadlo v České republice po roce 1989

V této kapitole se pokusíme o nahlédnutí do vývoje divadla v Československu a posléze v České republice po roce 1989. Cílem není obsáhle vylíčit a pojmout veškerou produkci a vývoj v divadle za uplynulých dvacet let, ale spíše nastínit směr, jímž se divadlo v České republice vydalo.

Do roku 1989 existoval v Československu v provozování divadel monopol socialistického státu včetně reglementace a cenzury.³ Stát zřizoval, provozoval a také rušil divadla prostřednictvím dvou subjektů: Ministerstva kultury (například Národní divadlo) a krajů (většinová divadelní síť). Na vlastní změny divadelnictví, které probíhaly po „Sametové revoluci“ roku 1989 nemělo rozdělení Československa roku 1992 podstatný vliv, jelikož české a slovenské divadlo bylo jak po správní tak ekonomické a legislativní stránce dva systémy na sobě nezávislé. V roce 1990 byly zrušeny a upraveny některé pasáže divadelního zákona z roku 1978.⁴ Tyto změny vedly k otevření divadel jak soukromému, tak vznikajícímu neziskovému sektoru.

Roku 1992, stejně jako již v osmdesátých letech, skupina divadelníků kolem studiových divadel argumentovala heslem Emila Františka Buriana „Divadlo patří těch, kteří ho vytvářejí“. Nechtěli tedy, aby divadlo patřilo straně ani státu. Dále jim šlo o narušení monopolu státu na zřizování a provozování divadel. Divadelníci, ale na otázku kdo by celý tento systém financoval, odpovídali „No přeci stát“,⁵ je tedy jasné, že v ovzduší, které na sklonku osmdesátých let v kultuře panovalo, ještě nebyl čas na změnu. Ale již v roce 1989, v době postupného uvolňování poměrů ve státě, zaznělo z řad divadelníků jako první silné volání po odstátnění divadel. Právě ono převedení tvůrčího vlivu na rozhodování v divadlech mělo vést k svobodnému vyjádření po kterém tak dlouho prahli. Po opadnutí prvotní euforie bylo zřejmé, že některé požadavky z řad umělců nebylo možné nesplnit. Odvolávali se na roli umělců a divadelníků během „Sametové revoluce“, což byl i jeden z důvodů proč se na jaře 1990 ustanovila Divadelní obec, Herecká asociace, Asociace ředitelů profesionálních divadel aj.⁶

V devadesátých letech byla zahájena transformace divadelního systému. Pro samotná divadla to znamenalo, že skončil státní monopol na provozování divadla. Většina jich přešla

³ Just, V.: *Divadlo v totalitním systému*. Praha 2010. ISBN 978-80-200-1720-8. str. 225

⁴ Tamtéž. str. 63

⁵ Tamtéž. str. 129

⁶ Tamtéž. str. 45

do správy měst, začal působit soukromý sektor (zpočátku hlavně v neziskových produkcích a vznikaly desítky divadelních, tanečních a alternativních souborů). České divadlo má poměrně strukturovanou síť ve které díky tradici převažuje divadlo činoherního typu se stálým souborem.

Specifikem naší divadelní sítě jsou divadla vícesouborová (9 s operním souborem a 6 jiných) kde jeden divadelní subjekt zastřešuje ponejvíce soubory činoherní, operní, baletní a někdy i operetní. Zde můžeme mluvit o takzvané tradici středoevropského prostoru, shodnou například s divadly německé jazykové oblasti. Vedle veřejných divadel zde působí také divadla neziskového či podnikatelského sektoru.

Přírozeným důsledkem listopadu 1989 byla první rekonstrukce české vlády.⁷ Díky velkým společenským změnám a řešení aktuálnějších problémů se oblast divadla, potažmo kultury stává sekundárním problémem. Prioritou se po celá devadesátá léta stává kulturní dědictví, zvláště záchrana komunisty (i časem) zdevastovaného památkového fondu, na kterém se silně odrážela historie naší země od válečných let vystřídáných rokem 1948. A tak se takzvané živé umění posouvá na druhé místo. Právě tendence Ministerstva kultury při přerozdělování financí, které preferovalo obnovu zdevastovaných památek, vedly k procesu odstátnění kulturních institucí za účelem snížit financování ze státních peněz do těchto sektorů. Tento proces často provázely obavy umělců a pracovníků v kultuře, kteří často preferovali státní péči a správu kulturních zařízení. Většina divadel byla poté spravována jako příspěvkové organizace. Došlo k osamocení souborů, které byly v osmdesátých letech připojeny k jiným, pro tehdejší režim ideově „spolehlivějším“ subjektům nebo byly sloučeny do snáze ovladatelného celku. Osamostatnil se například Činoherní klub Praha, Studio Y, Divadlo Semafor, v Brně Divadlo Husa na provázku nebo HaDivadlo. Od Národního divadla v Praze se oddělila Státní opera a Laterna magika. Zároveň však bylo znovu založeno Krejčovo divadlo za branou, Pražský komorní balet Pavla Šmoka, Opera Mozart, Černí divadlo Jiřího Srnce a Český soubor písní a tanců.

Převedení nově se formující sítě divadel a kulturních institucí na města (včetně budov) na která se tímto krokem přesunulo i financování institucí, vedlo v pozdějších letech k řadě problémů. Ve správě státu zůstalo jen Národní divadlo, dále Slovácké divadlo Uherské Hradiště, Těšínské divadlo a Horácké divadlo Ostrava. V některých případech se poté potvrdila obava divadelníků, že většina radnic dá před financováním kultury ve svém městě,

⁷ Nekolný, B.: *Česká kultura v roce 2000*. Praha 2000. ISBN 80-85-947-66-8.

přednost investicím do jiných oblastí. Celé toto období můžeme označit za takzvanou první etapu transformace „socialistické kultury“ a nesla se v duchu tehdejšího společenského trendu decentralizace a privatizace. Spolu s těmito změnami probíhal i proces restitucí a mimosoudních rehabilitací nesoucí se v duchu ideových a politických sporů levice a pravice o vlastní principy. Princip odstátnění kultury vycházel z přesvědčení, že stát provozovat umění nemá. Tento spor o ony principy přetrvával ještě další desetiletí. Celý proces odstátnění kultury můžeme považovat za „ukončený“ až kolem roku 2002,⁸ tedy rokem kdy došlo ke vzniku a fungování krajů. Dodnes však prakticky nevznikl žádný obecný zákon o kultuře, o jejím financování, o právním rámci či funkcích jejich subjektů. Divadla mají stále většinou jen jednoho donátora a tím je město a transformace závisí na aktivitě městských samospráv. Výdaje na kulturu ze státního rozpočtu jsou často chápány jako pouhé dotace, nikoliv jako skutečná investice.

Po euforii z roku 1989 se české divadlo ocitlo v krizi. Za výrazný obrat v pozitivním smyslu můžeme zcela jistě považovat uvolnění cenzury, kdy se do veřejného života opět začala postupně vracet donedávna tabuizovaná jména. Na repertoáru českých divadel se objevily hry Josefa Topola (Konec masopustu v Západočeském divadle Cheb a Hlasy ptáků v Divadle na Vinohradech) a na ostravském festivalu Divadlo dnešku byly veřejně čteny hry Milana Uhdeho a Ivana Klímy.⁹ V téže době divadelní čtrnáctideník Scéna začal pravidelně publikovat články o dosud zakázaných divadelních tvůrcích, kriticky se však věnoval i obecnější společenské problematice. Přesto ve srovnání roku 1989 a 1991 klesl počet návštěvníků o 2 miliony diváků. Tímto fenoménem a divadelním systémem obecně, se počátkem devadesátých let nikdo soustavně nezabýval a ani odborný tisk mu nevěnoval pozornost. Vztahem státu a kultury se začal zabývat až časopis Svět a divadlo v roce 1994. Přichází s řadou příkladů a modelů z jiných zemí, jež se mají stát inspirací pro české divadlo v následujících letech. Lze mluvit o „*fenoménu divadla v rychle se měnící společenské situaci*“¹⁰ – přechod od totalitního režimu k demokracii, což má za následek i jisté „rozčarování lidí“ z netušených možností.

Další vývoj československého divadla po roce 1989 ovlivnila nostalgie, snaha po vzkříšení šedesátých let v divadle, jako období významných uměleckých počínů a práce umělců, kteří později ve svých oborech dosáhli světového věhlasu. Přesto místo rychlé proměny, která byla

⁸ Nekolný, B.: *Divadelní systémy a kulturní politika*. Divadelní ústav, Praha 2006. ISBN 80-7008-197-X

⁹ Tamtéž. str.16

¹⁰ Tamtéž. str. 17.

mnohými očekávána se zhruba potvrdila již existující síť, tak jak se utvářela po roce 1945. Období po roce 1990 se nese i ve znamení vzniku nových scén- Divadlo v Celetné, Dejvické divadlo, Divadlo Na Fidlovačce Alfréd ve dvoře...) a souborů například spolek Kašpar, CD 94, v Brně 7 ½ nebo Divadlo Bolka Polívky. Dále se začínají provozovat divadla na komerční bázi, příkladem je Divadlo TaFantastika a řada muzikálových produkcí, tedy divadla bez jakýchkoliv vazeb na finanční podporu státu. Snaha o nastolení nového kulturního ovzduší měla za následek i pořádání několika velkých konferencí. Jednou z nejvýznamnějších byla konference o Národním divadle, která se uskutečnila roku 25. 11. 1990 a výsledkem byla částečná reorganizace Národního divadla. Za zmínku jistě stojí ještě několik velkých konferencí, a to v roce 1996 *Vztah kultury a ekonomiky města, Kultura-umění-perspektivy a Proměny kulturní evropské kulturní politiky v roce 1999 nebo Ekonomika a kultura-partnerství pro 21. století rok 2000*. Důležité je připomenout, že celá devadesátá léta se nesla v duchu postupného uvědomování si a objevování možností jak lze dělat divadlo a tvořit ve svobodném státě. Všichni a nejenom umělci se museli smířovat i přirozeným vývojem, který svoboda podnikání, názorů a ony bezbřehé možnosti života v demokracii umožňují a utvrdit se postupně v tom, že i v uměleckém tvoření je nutné hledat hranice, protože i ve svobodě se můžeme ztratit.

K první polistopadové dekádě jistě patří i zprostředkovávání zahraničních zkušeností. Ve spolupráci s aktivními institucemi. Jmenujme alespoň některé British council, Pro Helvetia, Goethe institut či Francouzský institut. Cílem bylo pomoci českému divadlu přesáhnout své hranice a čerpat inspiraci, zkušenosti a kontakty od zahraničních souborů. K těmto účelům byly určeny i granty pro podporu umění, které uvolňovaly značné finanční prostředky (Open society Fund, Nadace OSF...).¹¹ Pozitivní jistě je, že některá spolupráce trvá dodnes.

Obecně lze říci, že divadlo odráží kulturní, politickou i společenskou úroveň daného státu. Z toho plyne, že divadlo v České republice za dvacet let od Sametové revoluce prošlo stejnou proměnou jako její obyvatelé. V současné době je patrný velký vliv na naše divadelníky ze zahraničí (Cirkus La Putyka), výrazná spolupráce a propojení se zahraničními soubory či častější uvádění současné světové dramatiky. Na druhou stranu je stále českému divadlu

¹¹ Mockovčiaková, A.: *Analýza vývoje decentralizace rozhodování o kultuře v České republice po roce 1993 se zaměřením na analýzu vlivu reformy veřejné správy na strukturu výdajů veřejných rozpočtů v oblasti kultury (zaměření na oblast místní a regionální kultury): úkol V a V, závěrečná zpráva. Příloha III, Reforma veřejné správy - Vývoj a některé aspekty postavení veřejných služeb kultury v rozhodování územní samosprávy. Praha 2005. ISBN 80-7068-200-0.*

vytýkána roztržitá dramaturgie a tématická neukotvenost. Velkým problémem se stává stále menší finanční podpora divadelníků od státu, což vede k rušení některých souborů a prodávání prostorů ke komerčním účelům. I přes tento fakt je návštěva divadla v České republice stále oblíbenou činností.

V závěru této kapitoly bychom rádi uvedli několik divadel, která patří k významným divadelním scénám a svým repertoárem se odlišují od většinové produkce. Dalším důvodem proč tato divadla zmiňujeme je fakt, že se stejně jako Pražské komorní divadlo - Divadlo Komedie věnují současné dramatičce či dramatizacím filmových a literárních předloh.¹²

Současná pražská divadla

DIVADLO ARCHA

Divadlo Archa je centrem pro současná scénická umění bez ohledu na hranice mezi žánry. Nemá stálý divadelní soubor. Archa je místem mezinárodní konfrontace scénických umění a setkávání různých kultur. Klade důraz jak na uměleckou, tak na společenskou funkci divadla. Představení, která překračují hranice běžného divadla, využívají moderní multimédia i prvky počítačové komunikace. Divadlo Archa vzniklo v polovině devadesátých let jako produkční dům. Bylo prvním profesionálním divadlem, které opustilo repertoárový způsob provozu a začalo uvádět divadelní představení projektovým způsobem.

DIVADLO UNGELT

Pražské Divadlo Ungelt je komorní scénou pro necelou stovku diváků. Zaměřuje se na hry pro dvě až čtyři postavy. Soukromé Divadlo Ungelt bylo slavnostně otevřeno 2. října 1995. Dramaturgové se zde zabývají komorními tématy mezilidských vztahů.

¹² Informace o jednotlivých divadlech jsme čerpali z tiskových zpráv, které divadla vydávají a jsou k dispozici v Divadelním ústavu v Praze. Dále pak z katalogů, které shrnují roční produkci. Taktéž k dispozici v Divadelním ústavu.

ŠVANDOVO DIVADLO

Švandovo divadlo na Smíchově je scénou hlavního města Prahy a na jeho provoz přispívá také Městská část Praha 5 a Ministerstvo kultury ČR. Švandovo divadlo je moderním evropským kulturním centrem živých umění. Jeho repertoár tvoří především inscenace stálého činoherního souboru a další produkce, jež se dělí do pravidelných programových cyklů věnujících se různým žánrům a disciplínám živého umění. Švandovo divadlo opírá svou existenci o téměř stotřicetiletou tradici. Ročně se zde uskuteční více než 450 kulturních akcí.

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ

Divadlo Na zábradlí vzniklo v roce 1958 a jeho zakladatelé dali svému profesionálnímu divadlu název podle uličky vedoucí z Anenského náměstí na nábřeží. Jako první představení uvedli 9. prosince divadelní leporelo plné písniček *Kdyby tisíc klarinetů*. 3. března 1959 se k činohernímu souboru divadla připojil Ladislav Fialka, aby tak vrátil slávu opomíjenému divadelnímu žánru. Činohra a pantomima vedle sebe existovaly až do roku 1991, kdy Ladislav Fialka zemřel. Na počátku šedesátých let – s příchodem režiséra Jana Grossmana, scénografa Libora Fáry a kulisáka, později dramaturga a dramatika Václava Havla – začalo Divadlo Na zábradlí rozvíjet českou podobu absurdního divadla. (V. Havel: *Zahradní slavnost*, *Vyrozumění*; A. Jarry: *Král Ubu*; F. Kafka: *Proces*). Divadlu se dostalo značného uznání doma i v zahraničí, přesto v roce 1968 museli J. Grossman a V. Havel z divadla odejít. V sedmdesátých a osmdesátých letech se Divadlo Na zábradlí stalo útočištěm některých filmových režisérů české nové vlny šedesátých let, kterým byla normalizačními praktikami znemožněna filmová práce. Byl to především Evald Schorm, který od roku 1976 vytvořil v Divadle Na zábradlí řadu vynikajících až kultovních inscenací (W. Shakespeare: *Hamlet*, *Macbeth*; F. M. Dostojevskij: *Bratři Karamazovi*; C. Confortés: *Maraton*).

V roce 1989 se do divadla vrátil Jan Grossman jako režisér a pozdější ředitel, po jeho smrti v roce 1993 bylo jmenováno nové vedení – ředitelka Doubravka Svobodová a umělecký šéf Petr Lébl, jeden z nejtalentovanějších režisérů uplynulých let.

V roce 2003 vystřídalo tento „triumvirát“ umělecké vedení Ivana Slámová a dramatik a režisér Jiří Pokorný, kteří se pokoušeli texty klasické dramatické literatury prokládat

českými i světovými premiérami současných dramatických autorů evropské, angloamerické i české provenience. Dnes se Divadlo Na zábradlí, pod uměleckým vedením Davida Czesanyho, zaměřuje na uvádění her v českých nebo světových premiérách. Vyhledává hry, které mají potenciál rezonovat v současné společnosti. Divadlo Na zábradlí tak chce podporovat samostatné a kritické myšlení. Přesto není divadlem pro intelektuály, ale divadlem pro všechny, kteří jsou otevřeni novým podnětům.

Část 2

DRAMATIZACE

2.1. Terminologické vymezení pojmu dramatisace

Cílem této podkapitoly je vysvětlit pojem dramatisace, vymežit jeho hranice a zamyslet se nad několika vědeckými přístupy, které se snaží tento pojem zasadit do různých směrů bádání.

Úvodem je nutné zmínit, na čem se shodují jinak různá vidění této problematiky, jelikož stojíme na pomezí vědy literární a divadelní. Divadelní slovník předního evropského teatrologa Patrise Pavise uvádí jako základní vysvětlení pojmu: *Dramatisace - přenesení či přeměna jednoho díla či žánru (románu, divadelní hry) v dílo či žánr jiný.*¹³ Jinak řečeno, dramatisace je zvláštní případ interpretace nějakého literárního díla, které vznikne přepracováním. Bylo by tedy mylné, domnívat se že dramatisace dělá z jiné literatury drama. Právě pojem drama je zde zavádějící. V praxi tento výklad znamená přepsání prózy do dialogů, přičemž dialogy dramatisace nemusí vždy odpovídat dialogům originálu. Mezi dramatisací v užším slova smyslu a takzvanou hrou na motivy je plynulá škála různě označovaných variant (například úprava, adaptace, variace, hra podle..., hra s použitím atd.). Můžeme říci, že v souvislosti s rozmanitými přístupy k dané problematice se setkáváme s nejednotným terminologickým označením.¹⁴ Nejběžněji se patrně používá pojem dramatisace a divadelní adaptace. Oba termíny, ale nemají ustálené používání. Za hlavní důvod lze obecně považovat, že tvůrci přistupují k přepisu z jednoho literárního druhu do druhého, a následně i do jiného uměleckého druhu což tvoří širokou škálu přístupů. Pokusíme-li se tyto dva na sobě velmi úzce vázané pojmy (někdo je může označit za synonyma) alespoň zčásti odlišit, tak můžeme říci, že u *dramatisace*, mívá zpravidla těsný vztah k předloze a název často kopíruje původní text. Přesto i každá dramatisace je vždy dramatikovou interpretací autorova díla. Termínem adaptace (z fr. adaptation = přizpůsobení, úprava) představuje zásadnější zásah do struktury literárního díla. Východiskem může být základní myšlenka, která tvůrce zaujala, ten ji vymaní z původního textu, přizpůsobí své představě a začlení například do jiného celku. Tímto přístupem se změní původní autorův záměr i výrazové prostředky. Výsledkem je tedy text bez přímých vazeb na text původní.¹⁵

¹³ Pavis, P.: Divadelní slovník. Divadelní ústav, Praha 2003 ISBN. str. 130-131.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Königsmark, V.: *Krise dramatu nebo krize kritérií?*. Tvorba, č. 6, 1981.

Shrneme-li hlavní rozdíly tak *dramatizace* je převod hlavně mezi dvěma literárními druhy (vytvoří se text, který je výchozím textem pro inscenaci) a ve větší či menší míře zachovává věrnost originálu (původní narativní obsah), ale systém vypovídacího mechanismu je odlišný. Obecně nelze označit hranici mezi dramatizací a dramatem. Text přestává být dramatizací, jestliže přestane být svázán s konkrétní inscenací a stane se běžnou součástí takzvaného dramaturgického podkladu. Dramatizace obecně jsou vytvářeny pro inscenační účely. Pojem sám o sobě obsahuje proces utváření, tak jako výsledek: tedy všechny složky inscenace.

Termín *adaptace* je spíše převodem mezi jednotlivými uměleckými druhy.¹⁶

Ve stručnosti jsme se nyní pokusily o vysvětlení základních pojmů, které se váží k převodu uměleckého díla na jeviště. Nyní se pokusme vymežit pojem dramaturgie (dramaturgická práce), který je úzce vázán k termínu dramatizace (adaptace) a položme si otázku jak nazvat celý proces, skrze nějž se literatura dostává na jeviště a poté k divákovi. Dramaturgii v nejširším výkladu nelze jednoznačně vymežit, je činností na pomezí, můžeme zde mluvit o pohybu mezi literaturou a jevištěm. Celý proces, kdy na počátku stojí text, práce s ním a onen výsledek, se nazývá různými termíny z toho plyne, že záleží na tom, kdo a z jakého úhlu pohledu se na transformaci dívá. Hovoříme o intersémiotickém překladu¹⁷, inscenaci, jevištní realizaci či jevištní transformaci. V této práci budeme používat pojem jevištní transformace. Vzniká tedy základní řada:

literární předloha (dramatický text)- jevištní transformace- představení¹⁸.

Dramaturgie je v tomto případě jeden z prvotních impulsů, který „nastartovává“ proces jevištní transformace, který končí či ústí v představení. Pro pochopení dramaturgické činnosti je velmi důležité uvažovat o napjatém vztahu mezi dramatickým textem jako literaturou a jevištní realizací. Za pomyslný počátek tohoto procesu můžeme považovat 18. století kdy se objevuje nová institucionalizovaná funkce - funkce dramaturga. Ne náhodou jsou velká jména dramaturgů, stejná jako jména významných dramatiků, literárních vědců či kritiků, mluvíme tedy o lidech, jejichž práce je svázána s literární praxí. Jako příklad uveďme jména Gotthold Ephraim Lessing, Otokar Fisher, František Götze a mnoho dalších. Můžeme říci, že čím více se literární věda zabývala konkrétními literárními druhy a snažila se určité vymezení jasnějších hranic jednotlivých pojmů a naopak shledávala podstatné rysy, které tvořily společnou

¹⁶ Pavis, P.: Divadelní slovník. Divadelní ústav, Praha 2003 ISBN. str. 130-131.

¹⁷ Königsmark, V.: *Vztah současného dramatu k literatuře*, Tvorba, č. 28, 1982

¹⁸ Císař, J.: *Základy dramaturgie 1. Situace*, AMU. Praha 1999. ISBN 80-85883-49-x. str. 20.

povahu literatury, tím se pozice dramaturga více otevírala své hlavní funkci „strážce literárních hodnot“ a stávala se nezastupitelnou.¹⁹ Hlavním smyslem práce dramaturga je vybírat a kombinovat texty zvolené jako podklad inscenace, příprava textu k jevištnímu provedení a v neposlední řadě musí podřídit text k celkovému tvůrčímu záměru. V odborných časopisech lze vysledovat, že v posledních letech je role dramaturga těsněji spjata s prací režiséra, tedy více než tomu bylo při přípravách inscenací dříve, mluvíme zde o vytváření dramaturgicko-režijní koncepce.²⁰ Předchozí tvrzení, že velcí světoví dramaturgové byli ve většině případů sami literárně činní nám přibližuje fakt, že do přípravy textu vždy vstupovala dramaturgova schopnost posoudit jevištní převedení literatury a schopnost přetvořit jej pro divadelní scénu. Literatura je tedy východiskem a opěrným bodem dramaturgie. Jak dramaturga, tak režiséra nemůže primárně zajímat text jako literatura, ale jako složka divadelního umění, tedy tvořivá složka vždy hledala spojnici mezi hodnotou literární (a její analýzou) a jevištním potenciálem, který text má. Jak už jsme zmínili, dramaturgie směřuje od literatury k jevišti a literatura je součástí divadla.²¹ Důležitým faktorem pro celé konečné vyznění inscenace je vztah mezi divadelním představením a dramatickým textem. Tento vztah má dvě polohy a) je metaznakem, jehož obsah je určen dramatickým textem. Text je tedy původním impulsem k další tvořivosti všech složek. Tvůrci se rozhodnout text přejmout v plném rozsahu. Když text stojí na počátku inscenačního procesu je jeho východiskem a je tedy i bodem ke kterému míří veškerá tvůrčí aktivita. Tvůrci chápou dramatický text jako denotát- je uzavřeným uměleckým dílem. Hlavním úkolem dramaturga je zde hlídání „čistoty denotátu“. Vzniká tedy vztah dramatický text jako denotát- činnost inscenátorů zaměřená k tvorbě metaznaku, jehož obsah je určen denotátem.²² Na straně druhé, dobrý dramaturg napomáhá režisérovi objevit možnost přesného převodu literatury do výsledné podoby. Musí posoudit dispozice daného textu k převeditelnosti literárních hodnot na jevištní hodnoty. V tuto chvíli se může taktéž rozhodnout pro změnu či přepracování. Text poté přestává být uzavřeným literárním dílem, ale stává se otevřeným ve své divadelnosti. Shrňme-li předchozí úvahy tak dramatický text není tedy jen denotátem metaznaku, ale v další své funkci tvůrčího procesu je i podmětem konotátu představení.

¹⁹ Císař J.: *Základy dramaturgie* 2. Praha 2002. ISBN 80-7331-903-9.str 35.

²⁰ Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003 ISBN 80-7008-157-0. str. 31.

²¹ Císař, J.:*Základy dramaturgie* 1. Situace, AMU. Praha 1999. str.19. ISBN 80-85883-49-x

²² Císař, J.:*Základy dramaturgie* 1. Situace, AMU. Praha 1999. ISBN 80-85883-49-x. str. 20.

2.2. Dramatizace jako metoda a žánr

*Dramatizace je metatext, který se stává prostředkem metakomunikace*²³. Důležité je dále připomenout, že drama jako text je text „dvoudomý“ tedy text literární i divadelní. Celý proces zdramatizování dané látky lze přirovnat k překladu literárního díla. Již překlad samotný můžeme chápat jako interpretaci překladatele („nového autora“), takže v širším slova smyslu lze již teď mluvit o adaptaci literárního díla. Právě paralela k teorii překladu nám může objasnit samotný proces ovlivnění původního (překládaného) díla. Neomezené možnosti překladů jednoho díla, proto existují. Podíl překladatele na výsledné podobě vznikajícího textu může mít různou vazbu na utváření jeho smyslu, tedy lze říci, že kolik překladů, tolik interpretací jednoho díla, jelikož každé přečtení je specifické a jedinečné.

V předchozí podkapitole, která se zabývala vymezením pojmu dramatizace jsme zmínili pojem transformace, který v této práci označuje či zastupuje celý proces, mezi proměnou literárního textu na text dramatický a mění se ve výsledek tohoto procesu, jímž je představení. Dochází tedy k přenesení verbálních znaků literárního textu do potenciálních vizuálních a akustických znaků jeviště zaznamenaných do dramatického textu.²⁴ Zamysleme se nyní nad tím, co je podstatné pro transformaci čistě literárního textu do textu, který funguje jak ve struktuře divadelní tak literární. Vedle epiky a lyriky řadíme drama mezi literární druhy. Přesto jeho literárnost bývá mimo jeviště často potlačena, protože jeho plnohodnotnost můžeme v celé šíři vnímat až v hledišti, nikoliv při samotném čtení. To znamená, že mezi drama jako literární dílo a výsledný literární výtvar, jímž je divadelní inscenace, vstupuje souhrnný literární typ uměleckého projevu- divadlo.²⁵

drama jako literární dílo – divadlo – divadelní inscenace

Pro celý proces transformace je primárním problémem nalezení osobité cesty k pojetí textu. Autor by se měl vždy snažit o vytvoření adekvátního inscenačního výrazu. Ve vazbě mezi dramatem jako svého druhu literaturou a inscenací jako divadelním uměním, která se zmocňuje svými prostředky určité literární předlohy, jsme v různé míře svědky nové strukturace a hierarchizace prostředků, provázané skutečností, že literární text se stává součástí kvalitativně odlišného textu, v němž se na celkovém významovém dění vedle samotného dramatického díla aktivně už podílejí také jevištní prostředky divadelní. Autor má možnost naznačit ve scénických poznámkách, přesto se stává, že například režisér je při

²³ Königsmark, V.: *Vztah současného dramatu k literatuře*, Tvorba, č. 28, 1982

²⁴ Huslarová, I.: *Dramatizace*. In Svět a divadlo č.5, roč. 1998. str. 49-59.

²⁵ Königsmark, V.: *Vztah současného dramatu k literatuře*, Tvorba, č. 28, 1982

tvorbě inscenace odlišně skládá z hlediska potřeb pro danou inscenaci na které se mimo jiné podílí i světlo, zvuk, výprava atd.²⁶ V tomto smyslu se někdy zpochybňuje i druhové členění, o kterém jsme se zmiňovali v předchozím odstavci. Odborníci si kladou otázku, do jaké míry je drama vůbec ještě literaturou, když z divadelního hlediska, v němž se teprve naplňuje jeho funkce, představuje spíše textové východisko, které bývá většinou vnímáno až v kontextu inscenace jako celku. Právě zde se můžeme mluvit o takzvaném dvojím autorství, o autorství literárním (tvůrce dramatu) a autorství divadelním (o režisérovi). V historii divadla však není výjimkou, že tyto postavy splývají nebo je tvoří kolektiv. Samotné režiséry můžeme tedy rozdělit na ty, kteří se pevně a důsledně drží původního textu a záměru autora a ty pro které se stává původní text spíše východiskem k vlastní autorské výpovědi. Další proměnlivou složkou je proměna ideově-tematická. Zde dochází k individuální autorské konkretizaci a případně aktualizaci díla (ke konkretizaci mimo snahu autora však dochází vždy též vlivem měnícího se kulturně-společenského a historického kontextu). V tematické rovině dochází v textu například ke zkracování, kondenzování, eliminování, zesilování atd. motivů předlohy.

Podle charakteru a rozsahu těchto transformačních “zásahů” můžeme také rozlišovat jednotlivé dramatizační přístupy a následně potom provést typologii dramatizací, potažmo typologii textových fixací dramatizace. Uvedme jen základní rozlišení. Obecně lze říci, že ve vztahu textu a dramatičtara se zpravidla jedná o těsnější, nebo naopak volnější vztah k předloze, a podle toho o snahu o “doslovný” převod původního díla na jedné straně, nebo o volnou inspiraci některým motivem, myšlenkou, postavou aj. na straně druhé. Mezi těmito dvěma krajními póly existuje řada různých přechodných forem dramatizace (tedy jakýchsi jejích podtypů).²⁷

Je možné se setkat s názorem, že inscenátoři, kteří se snaží „pouze“ o nalezení adekvátního jevištního jazyku mají menší tvůrčí potenciál, ale již tento zásah chápeme jako uměleckou proměnu systému a představuje umělecký „čin“. Je tedy více než jasné, že vztah divadla k dramatu (literatuře) je víceméně v různé míře autorský a je nutné rozhodnout se pro konkrétní scénické řešení.

²⁶ Königsmark, V.: *Vztah současného dramatu k literatuře*, Tvorba, č. 28, 1982

²⁷ Denemarková, R.: *Sémiotická problematika dramatizací*, disertační práce na FF UK, Praha 1997

2.3. Historický vývoj dramatisace a její návaznost na předchozí vývojové tendence

Dramatisace v kontextu historického vývoje divadla

Kořeny vývoje a vzniku dramatisace nalezneme již na samotném počátku vývoje slovesného umění. „*K vzájemnému střetávání, respektive k interferencím mezi jednotlivými literárními druhy (máme na mysli vztah epiky a dramatu), docházelo v dějinách literatury prakticky nepřetržitě,*“ píše Václav Königsmark ve své stati *Vztah současného dramatu k literatuře*.²⁸ Již o středověkých mystériích můžeme mluvit jako o dramatisacích Bible (například hry Tří Marií nebo Mastičkář).

[...] *Tyto staré náměty [...] byly vlastně výrazem jakési mytické jednoty žánrů, která se sice začala později diferencovat, ale přesto řada velkých děl různých epoch jako by neváhala odkazovat k této své prapůvodní celosti.*”²⁹ Předpokládáme-li tedy skutečnost zrození divadla z rituálu, lze říci, že už nejstarší dramatická literatura, čerpající z nepřeberné studnice námětů - mytických příběhů, vznikla na podkladě epických předloh, čili principem dramatisace. Iniciátora takového rituálu - kněze apod. - jsi lze dále představit jako prvního dramatisátora (tedy autora “scénáře” i režiséra “inscenace” současně). Za významné období dramatisací můžeme také považovat slavné období anglického divadla, za vlády královny Alžběty, které vycházelo z několika zdrojů. Velmi důležitým zdrojem témat byly pašijové hry, které byly komplexním vyprávěním biblických příběhů, které se původně hrály v kostelech, ale později se stávaly součástí světských oslav. Dalším zdrojem byly hry moralistické, Commedia dell'arte, komplikované maškarády a v neposlední řadě se dramatisují historická líčení (Plutarchos) či kroniky (Holinshed). Samotný William Shakespeare zpracovával ve svých hrách epické příběhy antických hrdinů. V tomto období se divadlo stalo běžnou součástí společenského života.

Století 18. a 19. je obdobím dramatisací románů významných autorů jakými byli Charles Dickens nebo Walter Scott.³⁰ Obliba Dickense jako jednoho z největších autorů viktoriánského románu je pochopitelná, jelikož příběhy které se odehrávají v jeho knihách obsahují kriminální či policejní náměty a různé dějové zápletky, které jsou pro čtenáře

²⁸ Königsmark, V.: *Vztah současného dramatu k literatuře*, Tvorba, č. 28, 1982

²⁹ Tamtéž

³⁰ Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Praha, 2003. ISBN80-7008-154-0. str. 130-131

potážmo diváka atraktivní. Naproti tomu Walter Scott, který svou spisovatelskou cestu začínal jako romantický básník a později se zaměřil na oblíbené historické romány, byl svým smýšlením konzervativce, který přes silné vlivy romantismu realisticky líčil velká historická hnutí a krize feudálního středověku, takže i zde se můžeme opřít o témata, která jsou nosná a inscenátoři si toto byli vědomi. Oba tyto autory spojuje snaha o nalezení stylu, který by díky dialogům připomínal drama.

Dramatická adaptace románu je častá i ve století 20. Dramatizace často vycházely z děl, která samy o sobě byla velmi dramatická. Jako příklad uveďme Proces Franze Kafky, Dostojevského Bratry Karamazovi, Běsi nebo adaptace A. M. Lazariniho a M. Fabra podle knihy Virginie Woolfové Oblázky v kapse.³¹

³¹ Königsmark, V.: *Krise dramatu nebo krize kritérii?*. Tvorba, č. 6, 1981.

Obecně můžeme chápat vznikající dramaturgie jako snahu o vymanění se z omezení dialogického textu. Dramaturg vždy stál před otázkou, zda do repertoáru zařadí původní divadelní hru, dramaturgi literárního díla či napíše/nechá napsat divadelní scénář s konkrétním cílem či apelem vycházející z určité divadelní poetiky. Divadlo má totiž oproti literatuře jednu nespornou výhodu – může reagovat okamžitě, bezprostředně po určité události, na kterou chce upozornit, jelikož má přímý kontakt s divákem. V československém divadelním prostředí připomeňme například éru Osvobozeného divadla. (Čtenář může namítnout, že zde mluvíme o takzvaném autorském divadle, jehož dramaturgická plán je odlišný, přesto i v kamenném divadle můžeme reagovat nasazením premiéry během divadelního roku). Zastavme se u Erwina Piscatora³², který ve 20. letech ve své tvůrčí praxi zavrhl při zrodu programu politického divadla tradiční dramaturgi, ne proto, že by chtěl samoučelně vytvářet novou divadelní estetiku nebo že by se chtěl prezentovat jako autor. Pochopil, že za dané společenské situace, v níž chtěl dělat pokrokově orientující a apelativní divadlo, musí hledat pro zamýšlenou výpověď, schopnou navíc bezprostředně odrážet určité jevy, odpovídající formu této výpovědi. A protože takové dílo neměl, musel je začít psát sám nebo ve spolupráci s dalšími tvůrci svého divadla. Zavrhl přitom dílo z klasického dramatického odkazu, tak současnou tvorbu vznikající v jeho záměru a obrátil se k prostředkům montáže, ve které se prolínal příběh s dokumentárními fakty, písněmi, pohybem, projekcemi atp. Sám autor nejspíš netušil, že spoluvytváří jednu z podstatných linií divadla tohoto století. Jeho ambicí byla záměrnost konkrétní výpovědi. Sledujeme-li historický vývoj divadla, je jasné, že obě tendence se prolínají a koexistují.³³ Měřítkem podle kterého se rozhodneme pro tu či onu formu, jsou reálné možnosti při dobové prezentaci tématu a schopnost výpovědi. Divadelní inscenace ve 20. století manifestovala, že je konkretizací literárního dramatického textu, že vytváří jeho specificky orientovanou interpretaci. Zde již mluvíme o dynamickém celku na jehož realizaci se mimo ryze divadelních prostředků podílí prvky dalších umění, a to výtvarného a hudebního. Jak už bylo několikrát řečeno tak k původnímu dílu můžeme přistupovat z několika hledisek, což platí také o přístupu k dramaturgiím v jednotlivých divadlech. Vždy je důležité dramaturgickém směřování každého divadla, tedy záleží na osobitém „rukopise“ inscenátorů a herců, kteří se na představení podílí. Souvislost lze hledat také v širším společenskohistorickém měřítku – boření starých norem a hodnot, konflikty, revoluce v proměně světa – to vše nedokázalo

³² Erwin Piscator (1893-1966) německý scénárista, režisér a herec

³³ Königsmark, V.: *Vztah současného dramatu k literatuře*. Tvorba, č. 28, 1982

tradiční drama obsáhnout a zpracovat do patřičné výpovědi. *Přelom 19. a 20. století* byl dobou, kdy se rodí moderní umění a dochází k mnoha proměnám v chápání dramatického textu. Mění se pohled na pojetí dramatu z dramatu jako pouze literárního druhu na pohled opačný - drama je zde pouhou nehotovou součástí divadelního díla. Zásadně se mění hierarchizace funkcí v divadle, emancipují se osobní složky jevištního artefaktu. Vzniká nová půda pro nejrůznější výpovědi a kompoziční uspořádání. Průlom v pojetí dramatického textu přinesla *třicátá léta 20. století. Umění české meziválečné divadelní avantgardy* - vycházející mimo jiné z romantismu, funguje jako model k uplatňování tvůrčího principu dramatizace předloh jiných literárních druhů. Významný režisér, hudební skladatel a v neposlední řadě také herec Emil František Burian se pokusil ve svém Déčku, které založil koncem roku 1933, kde uskutečňoval svou programovou představu 'divadla - básně, divadla, jehož hlavním hrdinou je osobnost autorova (či na jeho úroveň vyzdvižené postavy), zpřítomňující se v autorském subjektu jako zjevný mluvčí díla, vypravěč nebo básnické 'já', a stejnou měrou podávající svým subjektivním aspektem ozvláštěnou výpověď o vnějším světě jako subjektivně ozvláštěnou výpověď o sobě samém. (Každý rok název divadla posouval o jedno číslo (v roce 1935 se tedy jmenovalo D 35 a tak dále až do D 41). Divadlo bylo pro svůj specifický typ nazýváno "poetické divadlo E. F. Buriana". Burian si k dramatizacím a úpravám vybíral předlohy všech druhů: epických, lyrických i dramatických například Krysaře Viktora Dyka, Goethovo Utrpení mladého Werthera, Puškinova Evžena Oněgina, Benešové Don Pedro, Máchův Máj, Paříž hraje prim - na verše F. Villona nebo dramata: Moliérův Lakomec, Shakespearův Kupec benátský...atd. Své inscenace Burian koncipoval jako divadelní syntézu slovesného, hudebního, hereckého, tanečního a scénografického projevu.³⁴ Dalším novátorským kompozičně inscenačním postupem, majícím velký význam pro další divadelní tvorbu je dramatické užití diaprojekce na jevišti. Střídání filmového a reálně jevištního hereckého projevu, detailních a celkových záběrů, synchronního i asynchronního používání zvuku, promítání současně na několik projekčních ploch - to vše jsou prvky, sblížující divadlo s nově se formujícím filmovým uměním a současně přibližující dramatický text stavbě filmového scénáře. U tohoto dramatizačního postupu je autor textového převodu (dramatizátor) a autor inscenace (režisér) nedělitelně spojen v jednu a touž osobu.³⁵ Podobná (podle vůdčí autorské osobnosti už přirozeně označovaná jako autorská) divadla se u nás objevují v šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Vyjmenujme alespoň ta nejznámější a poté se pokusme najít společné jmenovatele těchto divadel. Patří sem Divadlo

³⁴ Srba, B.: *Poetické divadlo E.F. Buriana*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1971.

³⁵ Srba, B.: *Inscenační tvorba E.F. Buriana*. ČSAV, Praha 1980.

Husa na provázku, HaDivadlo či pražská Ypsilonka. Tato vyjmenovaná divadla spojuje snaha o vycházení z jazyka jeviště, podíl světla a zvuku na inscenacích a neposlední řadě postava herce- jeho způsob řeči, fyzický projev.... Tato divadla odmítají vytvářet představení na již hotovém základu dramatického textu, ale vytvářejí text v samotném tvůrčím procesu na základě předem daného společného tématu. *“Hlavní tendencí moderního divadla je úsilí osvobodit divadlo z nadvlády dramatického textu ve struktuře a hierarchii výrazových prostředků. V tomto směru probíhají v moderním divadle dva základní procesy: a) rozvíjení svébytné divadelní řeči - ‘čisté divadelnosti’ - tento pohyb divadelního znaku spojený s úsilím o vytvoření svébytné ‘divadelnosti’, nezávislé na literárním textu, vychází z toho, že divadelní projev je především akce, která nemusí být opřena o dialog; důraz je kladen na fyzické jednání, pohyb výtvarného znaku, využívání prostoru, jevištní metaforu; b) uvolňování struktury dramatického textu - nahrazování fabulační výstavby děje, kauzálního zřetězení motivů ‘nefabulačními kompozicemi’ (nejrůznějšími typy montáží, koláží apod.), využívání různých typů ‘přechodných’ dramatických forem, ‘nepravidelných’ textů a vůbec původem ‘nedramatických’ textů všeho druhu, aniž by byly přizpůsobovány dramatickým formám, byly dramatinovány, dialogizovány a podobně. Naopak je jim často záměrně ponechána jistá ‘nedokončenost’, ‘neúplnost’, ‘otevřenost’, která uvolňuje prostor nové divadelní imaginaci.*³⁶ Autorské divadlo má však ještě další linii avantgardní divadelního projevu. Jak už jsme zmiňovali u předchozích tří divadel návaznost na využívání uměleckých prostředků z divadla E. F. Buriana (tedy snaha o syntetický jevištní projev a rovnováha textové i mimotextové složky v inscenaci), následující divadla rozvíjejí naopak podoby literárního kabaretu. Podstatou jejich poetiky je využití metaher na základě textu (poetika nonsensu, mystifikace atd.). Do této druhé linie řadíme například Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha, Divadlo Jára Cimrmana, Nedivadlo Ivana Vyskočila, Semafor nebo počátky Divadla Na zábradlí. Obě tyto linie můžeme nazvat termínem *divadla malých forem*. V šedesátých letech se rozdělila na dva základní typy, kterými byla- malé formy kabaretního typu a takzvaná divadla poezie a v sedmdesátých letech se obě linie opět spojily v tzv. divadla studiového typu. Takto zaměřená divadla pojala adaptaci v širším slova smyslu jako divadelní žánr, vzniká nám zde opět zjednodušená linie, která zprostředkovává proces přetvářející literární text. *Literární text – autorský proces přetváření – divadlo/divadelní libreto.*³⁷ Významnou a nezastupitelnou úlohu zastávala tato divadla ve své generační výpovědi. Pro tuto kapitolu je však důležité, že

³⁶ Kovalčuk, J.: Autorské divadlo 70. let (Vztah scénáře a inscenace), Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1982. str. 63.

³⁷ Königsmark, V.: Vztah současného dramatu k literatuře, Tvorba, č. 28, 1982

zde podléhají dramatinaci nejen literární a umělecké druhy, ale také žánry dokumentární, publicistické atd. „tedy stručně řečeno jakýkoliv společenský jev.“³⁸ Typickým příkladem je i v dnešní době brněnské Divadlo Husa na provázku, jež se dramaturgicky orientuje velmi široce, využívá nejrůznější adaptace próz, literatury faktu, poezie... Stejnou otevřenost sleduje při pojetí divadelního prostoru, režie, scénografie i samotného herectví. Vybraným divadelním scénám věnujeme pozornost v první části práce. Závěrem se pokusíme o stručné shrnutí a rozdělení tendencí dramatinací v druhé polovině 20. století. a) „*pozitivní*“ *motivace vzniku* - dramatinace epických a lyrických předloh je dramaturgickým východiskem divadla, textová podoba dramatinace je rozvolněná a stěží přenositelná na jiný inscenační subjekt (autorská, studiová divadla) b) „*negativní*“ *motivace vzniku* – vznik dramatinace v důsledku nedostatku nosné fabule v původní dramatinice, vytvářejí je většinou literáti, dramaturgové či režiséři, jsou většinou textem klasické dramatinické podoby s literární hodnotou a jsou přeneseny na jeviště jakéhokoliv divadla.³⁹ Jak už jsme předeslali, předchozí rozdělení je ve skutečnosti velmi zjednodušené, přesto toto základní vymezení a tendence v podobě dramatinací můžeme vidět v jevištních realizacích s menšími a nutnými proměnami do dnešní doby a ojedinělé není ani prolínání obou motivací. Pro divadlo a umění obecně nikdy neexistoval vzorec, do kterého bychom mohli celý proces vzniku inscenace vtěsnat, jelikož divadlo tvoří lidé, jejichž tvůrčí potenciál nemá hranice a právě bezbřehost tvoří z divadla onen kouzelný prostor.

³⁸ Iva Šulajová: *Dramatinace české literární klasiky v devadesátých letech 20. století*. FF MU 2003.

³⁹ Königsmark, V.: *Místo dramatinací v české dramatinice sedmdesátých let*, In: Česká a slovenská literatura od Února k současnosti, ÚČSL, Praha 1978. ISBN neuvedeno

Část 3

„Česká sezóna“ v DIVADLE KOMEDIE

„Kdybychom tak mohli předjímat, jako můžeme vzpomínat- věděli bychom lépe, jak naložit se svým životem? Nebo bychom se vzdávali v rozhodujících okamžicích své jasnovidné schopnosti, jako se tak často vzdáváme paměti? Lhali bychom si o budoucnosti, jako si lžeme o minulosti?“⁴⁰

(Egon Hostovský: Všeobecné spiknutí)

Divadlo Komédie - jedna z nejvýznamnějších pražských i evropských divadelních adres po několika sezonách věnovaných převážně autorům střední Evropy, sáhlo po dvaceti letech od Sametové revoluce k prepisu původních českých textů. *Lviče*, *Spiknutí*, *Petrolejové lampy a Proces*. Na první pohled literární díla, která mají bezpochyby své místo v české literární historii, ale každé zvlášť se odehrává v jiných historických kulisách. Havlíčkovy *Petrolejové lampy* jsou situovány do monarchie na přelomu 19. a 20. století, Kafkův *Proces* se odehrává v první třetině 20. století, Hostovského *Všeobecné spiknutí* se v mnoha svých odkazech vrací do éry První republiky a války a Škvoreckého *Lviče* podává obraz přelomu 50. a 60. let. Přesto se po bližším seznámení s texty začíná čtenáři/divákovi otevírat spletitá cesta, jež má několik společných jmenovatelů, které spojují celý tento dramaturgický záměr Pražského komorního divadla.

Zastavme se ještě několika větami u Divadla Komédie, s cílem poukázat na jeho vývoj a směřování, s jasnou motivací k *České sezóně*, která se stala výchozím tématem této kapitoly.

3.1. Pražské komorní divadlo – Divadlo Komédie

Scéna Divadla Komédie, kterou původně proslavila komediální představení Vlasty Buriana, se od roku 2002 stala domovem pro vyhraněný program Pražského komorního divadla- Divadla Komédie, který s názvem divadla nemá nic společného. Základem hlavního dramaturgického směřování Pražského komorního divadla je středoevropská divadelní i

⁴⁰ Hostovský, E.: *Všeobecné spiknutí*. Praha 1998. ISBN 80-85770-69-5. str. 371.

nedivadelní literatura.⁴¹ V centru zájmu se tak nachází česká a německy psaná dramatika, jejíž společný způsob vidění světa poukazuje na společné rysy rakouské, německé a české kultury. Cílem uvádění těchto textů je tak kromě prezentace nesporných uměleckých hodnot, také snaha přesvědčit společnost, že divadlo a umění vůbec mohou být účinným nástrojem při odstranění hranic v prostoru, čase i jazyce.⁴² Umělecká činnost Pražského komorního divadla se tak snaží navrátit život středoevropskému regionu, který byl centrem střetávání kultur a který byl v první polovině 20. století příkladem umělecké křižovatky Evropy.⁴³ V divadle je patrná i lehká návaznost na tradice avantgardních scén hlavního města, především v autentické reflexi současnosti a její zpracování novými výrazovými prostředky jako myšlenkově inspirativní prostředí.⁴⁴ Divadlo Komédie je spjata se dvěma významnými jmény současného divadla, a to s režisérem, překladatelem, scénografem a ředitelem Dušanem D. Pařízkem a Davidem Jařabem. Pravě jim se podařilo z tohoto divadla vytvořit během prvních tří sezon jednou z nejprogresivnějších profesionálních scén České republiky s vysokou uměleckou i profesionální úrovní. Pařízkův tým si vybral autory, jakými jsou například Franz Kafka, Bertold Brecht, Ladislav Klíma, Werner Schwab, Thomas Bernhard, Elfride Jelineková, Frank Wedekind, Johannes Urzidil... a skrze jejich texty začal českému publiku předkládat hodně tvrdou zprávu o středoevropské historii i současnosti. Reakce kritiky a diváků byla zpočátku rozpačitá a divadlo bylo první měsíce poloprázdné. Výrazný zlom nastal po uvedení Schwabova kontroverzního textu Antiklimax. V tomto představení využil Pařízek pro něj typických prostředků, které jsou pro toto divadlo poznávacím znakem. Minimalistická scéna, obrácený prostor jeviště-hlediště, využití celého prostoru za pomoci šikmých plošin a v neposlední řadě zachování veškerých kontroverzních prvků, které text obsahuje. Nyní, můžeme říci, že Dušanovi D. Pařízkovi se v Pražském komorním divadle- Divadle Komédie, podařilo to, co Petru Lébloví na Zábradlí v 90. letech, tedy divadlo s jasným programem a silnými, výraznými hereckými osobnostmi.⁴⁵ Divadlo Komédie je jediná česká repertoárová scéna, jejíž práce sklízí nejen četná domácí prestižní ocenění, ale má i soustavné a prokazatelné ohlasy v zahraničí, především v německy mluvící oblasti, která dnes určuje směr, jímž se evropské divadlo ubírá. Je to scéna, která i svou organizační strukturou

⁴¹ V práci čerpáme z části katalogu, který vydalo Divadlo Komédie v roce 2004. Mapuje dramaturgii divadla v letech 2002-2010.

⁴² Tisková zpráva Divadla Komédie 2002.

⁴³ V práci čerpáme z části z katalogu, který vydalo Divadlo Komédie v roce 2002, mapuje dramaturgii divadla v letech 1994-2002. Pro bližší prostudování je dostupný v Divadelním ústavu v Praze. Autor Daria Ullrichová.

⁴⁴ Honzl, J.: Sláva a bída divadel. Praha 1937.

⁴⁵ Denemarková, R.: *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*. Praha, 2008.

představuje ten typ divadelního provozu, jenž by měl být cílem a vzorem řadu let se vlekoucí transformace pražských divadel - příspěvkových organizací.

3.2. Umělecké dílo?!

V kapitole věnující se analýze jednotlivých literárních děl a divadelních představení, která vznikla na základě jejich zdramatizování se chvíli zastavme u samotného pojmu- *umělecké dílo*, jímž oba objekty našeho zkoumání bezpochyby jsou. Touto malou odbočkou chceme předem upozornit na nevyhnutelný subjektivní pohled během interpretace.

Posloucháme-li sonátu, díváme-li se na obraz či čteme knihu, domníváme se, že máme co činit s výtvarným nebo literárním *uměleckým dílem*. Zamyslíme-li se trochu hlouběji, zjistíme, že situace není tak jednoduchá. Vnímáme-li umělecké dílo jako kulturně historický fakt, je tedy pro konzumenta něčím více než jediným a dále nepokračujícím setkáním s daným dílem. Co je tedy *uměleckým dílem*? Převédeme-li tuto myšlenku na konkrétní příklad divadelního představení, stojíme před otázkou zda ono umělecké dílo je literární předloha, zdramatizovaný text, konkrétní představení, představa autora nebo zážitek diváka? Zeptejme se různých lidí co si o daném představené myslí, co si z něj zapamatovali, jak mu porozuměli. V názorech a představách se rázem nebude lišit jen Čech od Francouze, ale i dítě od dospělého nebo dva různě vzdělaní a kulturně vyspělí lidé.⁴⁶

V základním rozlišení badatelského přístupu můžeme mluvit o dvou náhledech *a)* zmíněný problém vyřešíme tak, že prohlásíme, že umělecké dílo je jen jedno, a že lidé jej pouze různě vnímají v závislostech na svých dispozicích.

b) Uměleckých děl je tolik, kolik je vnímatelů, tedy báseň či obraz je pro každého něčím jiným.⁴⁷ Oba tyto přístupy pro naši práci považujeme za extrémní, proto se pokusíme zaujmout střední pozici. Podstatu toho problému poznáme nejlépe z jejich vzniku, vývoje a fungování. Jak tedy postupovat při procesu dramatizace a co se děje s daným textem. Aby vzniklo divadelní představení, musí mít svou příčinu, tedy zdroj. Odtud pochází podnět ke tvorbě, následuje fáze přípravy díla a je zpracován tvůrčí podnět, vzniká a je strukturován námět, poté dochází k plánování díla jako celku. Vzniká dramatický text, který je zapotřebí následně realizovat, tedy inscenovat divadelní představení. Jakmile dojde k realizaci, může být vnímáno a posuzováno. V této souvislosti hovoříme o reflexi.

⁴⁶Kulka,J.: *Komplexní analýza uměleckého díla 1*. Brno, 1986. ISBN neuvedeno

⁴⁷Tamtéž.

Tyto fáze můžeme schématicky shrnout.⁴⁸

zdroj- příprava-projekce- realizace- reflexe

K předchozím fázím můžeme přiřadit další termíny, které jim odpovídají, ale týkají se znakových konstrukcí. *Pretext- architext- prototext-text- metatext*. V naší práci narazíme na poslední tři pojmy, tedy na prototext z něhož vycházíme a je originálem literárního díla, dále na text – dramatizovaný a metatext, jímž je každý rozbor literárního díla.⁴⁹

Umělecké dílo existuje ve společenském vědomí, je rozebíráno sociálně historicky, individuálně psychologicky a prochází děním, které nebude nikdy ukončeno a nikdy se u něj nedopátráme všeho.⁵⁰

3.3. Dramatický text

Pokud bychom chtěli jasně definovat pojem *dramatický text*, tak aby byl odlišen od ostatních typů textu, bylo by to velmi obtížné. Současná dramatická literatura má tendenci přivlastňovat si pro jeviště jakýkoliv text. Tedy to, co bylo až do 20. století považováno za znak dramatičnosti- dialogy, konflikt - dramatická situace přestalo být podmínkou. Omezme se na několik rysů západní dramatiky, kterých se drží i tvůrci představení kterými se zabýváme.

Dramatický text je s výjimkou monologu rozdělen mezi jednotlivé postavy- mluvčí. Číst nebo vnímat dramatický text znamená provádět jeho dramaturgickou analýzu, která objasňuje jeho prostor, čas, jednání a postavy.⁵¹ Každý „obyčejný text“ se může stát textem dramatickým, tehdy, když je inscenován. Postavy, které mají působit v jednom dramatickém světě, musí mít společnou alespoň část světa diskurzního. V opačném případě spolu vedou „dialog hluchých“ a nedochází k výměně informací s čímž se můžeme setkat u absurdního divadla⁵².

V našem případě analyzujeme text skrze inscenaci, kdy je převeden do hlasů a scény a jeho interpretace je ovlivněna scénickým vypovídáním. Podle Patrice Pavise je dramatický text

⁴⁸Kulka, J.: *Komplexní analýza uměleckého díla 2*. Brno, 1990. ISBN neuváděno

⁴⁹Tamtéž.

⁵⁰Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Praha, 1996. ISBN 80-7008-157-0.

⁵¹Tamtéž.

⁵²Tamtéž

jako pohyblivý písek a stěžejní rozhodnutí zůstává na autorovi dramatisace, který jednu část textu osvětlí, a tím jinou zatemní, a potom další až do nekonečna.⁵³

3.4. Analýza konkrétních představení a literárních předloh

V této kapitole vycházíme z již jasně definované „rovnice“, kterou jsme si určili již ve druhé kapitole, a která se nám pro náš cíl zdála být nevhodnější.

literární předloha – jevištní transformace- představení⁵⁴

V případě rozboru jednotlivých představení a literárních děl se budeme snažit o nalezení spojovacího tématu v rámci samotných děl a jejich výpovědí a to i v rámci dramaturgie. Jak už jsme v druhé kapitole, která se týkala mimo jiné snahy o vymezení pojmu dramatisace, který je po delším zamyšlení pojmem příliš neukotveným ve svých hranicích, přistoupíme tedy k dramatisaci v základním významu jako k posunu a proměně původního textu před vznikem samotného představení. Hlavním úkolem rozboru bude snaha o nalezení prostředků, kterými je transformace nesena v jednotlivých případech, interpretovat je a zasadit do celkového rámce dramaturgie Divadla Komédie.

Divadlo se ve většině případů obrací k literatuře pouze jako k materiálu. Pouze takový přístup k literatuře je skutečně divadelní, v opačném případě divadlo přestane existovat jako plnohodnotné umění a promění se jen v horšího nebo lepšího zajatce literatury, který tlumočí původní text.⁵⁵ Proto můžeme říci, že v dramaturgii Divadla Komédie není režisér pouze „vykladačem“ literárního díla, ale s vlastním záměrem vytváří nové plnohodnotné umělecké dílo.

Literární díla v dnešní době žijí přinejmenším dvojitým životem. Jsou nejenom čtena jako text, ale také poslouchána a sledována prostřednictvím adaptací do jiných uměleckých druhů. Je proto zajímavé sledovat, co se s nimi během transformace děje. Ve výsledku tento jejich sekundární život často mívá na obecnou představu o nich větší vliv než původní autorův text.

⁵³Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Praha, 1996. ISBN 80-7008-157-0. str. 126-127.

⁵⁴Císař, J.: *Základy dramaturgie*. Praha, 1999.

⁵⁵Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*. Praha, 2005. ISBN 80-86565-54-1.

3.4.1. Josef Škvorecký : LVÍČE

Kniha s podtitulem *Koncové detektivní melodrama* je věnována V. JUSTLOVI "a všem přátelům v nakladatelstvích za jejich blumenfeldské úsilí".

*(...) Saxofon dohrál, rozhostilo se ticho. Slečna Stříbrná zvedla hlavu a otevřela oči. Potom zazněl její hlas, drsné rubato lahodného hoboje: „ Lvíče je v pasti.“ (...)*⁵⁶

(Josef Škvorecký: Lvíče)

Škvorecký napsal toto dílo v letech 1963-1967. Poprvé vyšlo v roce 1969 krátce po jeho odchodu do kanadského exilu. Kniha je vzpomínkou na relativně svobodnou dobu, v níž mohly vycházet takové knihy, a za kterou nástup normalizační garnitury udělal definitivní tečku. Sám autor říká, že když psal *Lvíče*, byl pod silným dojmem Francise Scotta Fitzgeralda, ale neví, jestli se to do stylu románu nějak promítlo. Jako obvykle, většina hrdinů tohoto příběhu má skutečné předobrazy a Škvorecký některé paralely potvrdil.⁵⁷ Dokonce i slečna Stříbrná je v románu pouze stínem jedné mrtvé židovské dívky kterou poznal v mládí. Byla před válkou židovskou snoubenkou jeho přítele, který se s ní rozešel během mnichovské krize, po níž sílily náznaky oficiálního antisemitismu, což se objevuje i v samotné knize, jen v jiných kulisách.⁵⁸ Pro dnešního čtenáře je *Lvíče* zprávou o situaci české kultury v první polovině šedesátých let, tedy v době, kdy již bylo možné usilovat o politické a kulturní uvolnění, zároveň však tyto snahy narážely na tvrdý odpor pravověrných komunistů a kariéristů, kteří se liberalizaci bránili a snažili se literaturu nadále spoutávat prostřednictvím ideových dogmat předchozího desetiletí.⁵⁹ *Lvíče* vypráví o sebevědomém, typicky přizpůsobivém redaktorovi Karlu Lednovi, který má výraznou slabost pro ženy. Právě to se mu stane osudným. Potkává svou femme fatale, slečnu Lenku Stříbrnou. Pro ni se Leden vzdá stávající přítelkyně a nejdříve s vidinou jasné převahy, ale postupem času se slábnoucím sebevědomím se pokouší o její přízeň. Stříbrná však sleduje vlastní cíle a důvody, proč se pohybuje prostředí redakce, v níž Leden působí a úspěšně mu odolává...

⁵⁶Škvorecký, J.: *Lvíče*. Praha, 1969. str.268. ISBN neuvedeno

⁵⁷Hulec, V.: *Lvíče je stínem mrtvé židovské dívky*. In Reflex, 5. března 2009

⁵⁸Tamtéž

⁵⁹Brycz, P.: *Samá voda, přihorívá*. In Divadelní noviny, 31. 3. 2009, roč. 18, č. 7., str. 3.

Jedna ze základních rovin tohoto románu s detektivní zápletkou, odehrávajícího se v parném létě na přelomu 50. a 60. let minulého století v Praze, odhaluje čtenáři zákulisí nakladatelského prostředí i s jeho dnes již těžko uvěřitelnými, tehdy však zcela běžnými praktikami. Škvorecký zde těžil ze svých vlastních prožitků a zkušeností z práce nakladatelského redaktora. Celý příběh je rozdělen do sedmnácti kapitol a členit ho lze na tři významné linie- detektivní, morální a vztahovou –) Leden x Stříbrná, Leden x Vašek, Leden x Cibulová, Leden x přítelkyně Věra, Leden x šéf nakladatelství Procházka, pokroucené vztahy v nakladatelství, kde se vše vysvětluje ideologickými zdůvodněními a o samotné autory nikomu nejde. Cílem činnosti redaktorů je spíš udržet si pozice než prosazovat talentované umělce.

Děj je zasazen do letních měsíců v Praze. Právě letní horko a unavené město popisuje Škvorecký v několika pasážích a nepochybně dotváří atmosféru celého děje. Plovárna, rozpálená ulice, venkovní terasa, popis letních šatů slečny Stříbrné, letní noční obloha, kterou je vidět z otevřených oken bytu atd.

Vypravěč seznamuje čtenáře s vlastním příběhem a zároveň se stává jeho součástí, přesto čtenáře neseznamuje s pocity a myšlenkami ostatních postav. Je ponořen hluboce do sebe, ztotožňuje se zde s postavou dvaatřicetiletého básníka a redaktora Karla Ledna. Další významnou úlohu v celém románu hraje voda. Voda je zde zdařilou syžetovou metaforou. Na začátku voda v bazénu, řeka Vltava a na konci jezero. Voda je zde jasným symbolem a možným hybatel děje. Příběh je kompozičně rámován dvojím tonutím, kdy v obou případech hraje významnou roli Lenka Stříbrná. V prvním případě je záchránkyní jedné z postav při tonutí. Pomyslný příběh u vody začíná a dochází k seznámení mezi některými postavami. Na konci je Stříbrná původcem neštěstí, jež končí vraždou. V závěru Škvorecký vkládá do úst Lenky Stříbrné (Leona Silberstein) popis stříbrné vody a noci. Čtenáře může dále napadnout jistá paralela s autorovým mládím na koupališti v Náchodě (Smiřického v Kostelci) na což sám autor poukázal. Další paralela s jinými knihami Škvoreckého v nichž se vrací do svého mládí je postava Karla Ledna, který v některých situacích je až nápadně podobný Dannymu Smiřickému, obzvláště ve vztahu k ženám, můžeme říci, že Leden je Smiřický ve středních letech, i když Škvorecký se tentokrát s touto postavou neidentifikuje, nýbrž ji naopak používá jako zpodobení pragmatického oportunisty, manipulátora a cynika. Sličné dívky (femme fatale, slečna Stříbrná- archetypální hrdinka) jsou ve Škvoreckého prózách určitým hybatelem mužských osudů. Kniha v sobě integruje prvky

situačního humoru, grotesky, absurdity i tragédie.⁶⁰ Pro čtenáře je velmi atraktivní téma justičně nepostižitelného zločinu a možnosti (či nemožnosti), oprávněnosti (či neoprávněnosti) jeho potrestání. Jedna linie textu poukazuje na „každodennost“ oné doby a společenské ovzduší v různých úrovních - antisemitské řeči, popis zpětného začlenění židovských dětí do života či přiřazení do jiných rodin a stěhování do cizích zemí (Dáša Blumenfeldová). Hra mezi hlavními postavami se může jevit jako šachy, v nichž se figury pokoušejí táhnout jedna druhou. Rozehrávají hru, ve které má každý své jasné místo. Škvorecký v románu zachytil a vlastně i předznamenal hodnotový rozklad české literární inteligence šedesátých let. Ti sice už dávno nevěří v socialismus, ale současně nehledají ani nenabízejí jiné životní či společenské alternativy. Jen spokojeně, a pokud možno bezbolestně životem proplouvají a sem tam si užívají.

Představení

LVÍČE

Josef Škvorecký/ Viktorie Čermáková

Režie a scénář/ Viktorie Čermáková

Výprava/ Kamila Polívková

Premiéra 7. 2. 2009, Divadlo Komédie

Píšu vám, Salino, a z okna vidím káru, na ní pan Lustig hraje na kytaru-⁶¹

J.Škvorecký, Lvíče

Píši vám, Karino, a nevím zda jste živa, zda

nejste nyní tam, kde se už netoužívá-

⁶²*J.Orten, Sedmá elegie*

Volbou Škvoreckého předlohy se dramatičtka a režisérka Viktorie Čermáková rozhodla pro dosti nesnadný úkol. *Lvíče* sice obsahuje prvky, které umožňují vystavět jevištní příběh, nicméně jeho těžiště leží v oblasti dramatičtaci se vzpírající: v groteskní kresbě zcela konkrétních společenských poměrů. Dalším nelehkým úkolem bylo pro režisérku a scénaristku v jedné osobě ztuhnět děj třísetstránkové knihy s mnoha odbočkami, epizodami

⁶⁰ Hulec, V.: *Lvíče je stínem mrtvé židovské dívky*. In Reflex, 5. března 2009

⁶¹ Škvorecký, J.: *Lvíče*. Praha, 1969. str. 268.

⁶² Orten, J.: *Nech slova za dveřmi*. Praha 2003. ISBN80-86569-55-1 str. 68

a postřehů. Pevné zakotvení Škvoreckého předlohy v čase je na jeviště nepřenositelné. Zvláště mladší publikum může považovat období v němž se děj odehrává za dobu normalizační a reálný socialismus, ale samotná kniha podává zprávu o situaci české kultury v první polovině šedesátých let, tedy v době, kdy docházelo k postupnému politickému i kulturnímu uvolnění. Tvůrce výpravy Kamila Polívková, která mimo jiné za toto představení obdržela prestižní cenu Alfréda Radoka, se rozhodla odít představení do retro stylu zhruba v duchu konfekčního Bruselu 58.

Čermáková celkem přirozeně původní kresbu prostředí a jednotlivých lidských a politických typů nahradila předvedením několika de facto nadčasových postav. Spisovatelka Cibulová (v provedení Ivany Uhlířové) tu zosobňuje upřímné a naivní mladí, které touží po uplatnění, po vydání knihy, ale naráží na cynický kariérismus, jak jej představuje žoviální ředitel nakladatelství Procházka (karikovaný Jiřím Štrébem). Personifikací nonkonformismu, který neváhá proti blbosti bojovat, je naopak hystericky agilní redaktorka Dáša Blumenfeldová (Vanda Hybnerová); léta nevydávaný skeptik Franta Kopanec (Hynka Chmelaře) představuje ty, kterým za dané situace zbývaly jen ironické glosy. Postavu Karla Ledna ztvárnil herec Roman Zach a slečny Stříbrné Gabriela Míčová. Jako osu inscenace vypreparovala Čermáková ze Škvoreckého předlohy milostný propletenec proměnlivých vztahů Lenky, Vaška, redaktora Ledna a jeho milenky Věry Kajetánové. Časté románové odskoky od základní dějové linky pak zhustila do tří scén – redakční porady nad Járinčiným výbušným rukopisem, fragmentu ministerského večírku a „zpackané“ živohoštské oslavy – do kterých napěchovala to nejpodstatnější ze spisovatelova pozorování dobových mravů. Scénicky Čermáková vyšla z úvodní situace románu – setkání Ledna, Vaška, Lenky a posléze také nakladatelského bosse Procházky na vltavské plovárně. Soustava bazénů se skutečnou vodou je přítomna od začátku představení. Právě voda dopomohla autorce k vyjádření časté změny nálad, atmosféry i prostředí. Bazén se mění v závislosti na vývoji příběhu. Je malým ringem pro všechny zúčastněné. Obruba bazénu slouží jako nábytek v redakční kanceláři, tráva na plovárně, salon ve vile kde se odehrává večírek, postavy po jeho okraji přicházejí a odcházejí jako po módním mole, čímž dochází ke změně postav na jevišti i samotných scén. Zápas ve vodě, tonutí, „ráchání“, tanec či skrývání se pod hladinou umožnilo Čermákové omezit samotný text do velmi stručné podoby, protože většina proměn a zlomových momentů je spjata s vodou. Texty postav jsou okleštěny na minimum. Skoro by nemuseli nic říkat. Charakterizují je jejich pohyby, gesta, brýle, líčení, kostýmy. Postava se namočí, což vede k proměně kostýmu či celé scény. Ti, co v cynické společnosti momentálně prohrávají, z vody lezou zplihlí, omlácení a směšní, zatímco ostatní, kteří se společensky vlní podél bazénu,

podle potřeby předvádějí rozmanité prostocviky a pózy. Tato do detailu dotažená a promyšlená výtvarná a pohybová stylizace je jistou a neodolatelnou devízou pražské inscenace. Herci s velkou kreativitou a pochopením přijali a rozpracovali režisérčin chladný, emoce rafinovaně skrývající výklad. Voda a břeh, čistota a špína, sucho a mokro, oheň a chlad. Nic víc. Slova jsou jen zástěrkou. Vše podstatné se odehrává pod povrchem obyčejných, banálních situací.

Zastavíme-li se u samotné proměny textu románu v text dramatický, zjistíme, že z třísetstránkové knihy vytvořila Viktorie Čermáková text sčítající třicet stránek, což potvrzuje naši předchozí poznámku o minimalizaci textu na jevišti. Herci se dorozumívají pomocí gest, scény a divákům se příběh přibližuje pomocí symbolů. Čermáková využila pro Lvíče čtyři zásadní prostředí, která se mnohdy v samotném textu prolínají. Do dialogů vstupují i osoby, které jsou momentálně na jevišti, ale nejsou přítomni v samotné scéně, což umocňuje naléhavost některých výpovědí. Autorka vypouští z textu většinu adjektiv, objevují se vulgarismy, které charakterizují některé postavy (např. rázná, rozhodná Dáša Blumenfeldová) a slangové výrazy. V textu jsou ponechány indicie, které vypovídají o charakteru některých postav například (antisemita Emil Procházka), spisovatelka Cibulová se svým plamenným vyjádřením k poměrům v redakci atd.

Zásadní posun díky dramatizaci nastal v charakterech některých postav i jejich fyzických projevech, a to díky výběru hlavních hrdinů. Na jevišti stojí Lenka Stříbrná jako osudová žena pro níž jsou typické během celého představení vysoké lodičky, zanechává je za sebou jako lovec návnadu a muži – všichni muži – se na ni chytají. Na okrajích bazénů zůstávají střevíčky pohozeny, poté přijde na scénu v nových. Symbol uplývajícího času, nebo snad metafora, že co se stalo, nedá se odestát.

Lenka je nenápadnou manipulátorkou, rafinovaně zahalující své plány do koketérie a nezájmu. Zjevuje se nenápadně, ale její účinek na přítomné je fatální - nechtěně a nejvíc jí podléhá právě Leden. Leden Viktorie Čermákové je svůdce, Leden žárlivec, Leden konformista, inteligentní, ale ne zrovna přímý charakter, který proplouvá životem s cílem se bavit a nic zásadního neřešit, se na konci příběhu ocitá před dilematem. Kam až lze se svým konformismem zajít? Leden v dramatickém textu není Dannym Smiřickým, je vypočítavý hrající na všechny strany. Čermáková vykreslila charaktery daleko jednoznačněji než autor literární předlohy, čímž se dostáváme k důležitému momentu pro naši práci, tedy ke spojovacímu tématu této práce- reflexe minulosti s přesahem do dnešní doby. Lenka Stříbrná je

postavou, která se individuálně mstí za minulé a nepotrestané zločiny, zasuté kdesi ve společenském nevědomí uprostřed zchátralé literární industrie.

Téma pomsty za dávné provinění jednoho vysoce postaveného „grázla“, Emila Procházky, šéfredaktora nakladatelství je nám podezřele povědomé. Jeho vlastnosti připomínají vlastnosti představitelů moci v dnešní době, kteří svou bodrostí zakrývají své vlastní provinění. U Emila Procházky to byl fakt, že v březnu 1939 ze zbabělosti opustil židovskou snoubenku. Zločin Lenky Stříbrné, spočívá v tom, že také „pouze nepomohla“ topícímu se opilému šéfredaktorovi a neodhaluje ji paradoxně žádný kladný hrdina, nýbrž Karel Leden.

Lvíče je v pasti

Lenka

Jste jako váš šéf. Tak pojdte.

Závěr⁶³

⁶³Uvedený text je úryvkem ze scénáře- představení *Lvíče* v Divadle Komedie. Autorem dramatisace je Viktorie Čermáková, str. 30.

3.4.2. Jaroslav Havlíček: PETROLEJOVÉ LAMPY

(...) Šeřilo se zatím a tma houstne. Štěpka vstává, aby rozsvítila petrolejku nad stolem. Vztahuje oblé paže, snímá opatrně cylindr, povytahuje knot, škrtá. Světlo vzplanulo, pohaslo, a konečně, přiklopeno sklem, znovu zaplálo. Petrolejka se malounko kývá. (...)⁶⁴

(J. Havlíček: Petrolejové lampy)

První román Jaroslava Havlíčka, kterým vystoupil roku 1935⁶⁵ před literární veřejnost, byl vydán v nakladatelství Sfinx u Bohumila Jandy pod názvem Vyprahlé touhy, názvem, který určil nakladatel z komerčních důvodů, název Petrolejové lampy prý nebyl pro čtenáře dost přitažlivý. Pro samotného autora to bylo velké zklamání. Havlíček při psaní čerpal s kroniky města Jilemnice, kterou napsal jeho otec, venkovský pan učitel. Hlavním záměrem Jaroslava Havlíčka bylo napsat široce komponovaný dobový román a podle jeho příbuzných právě pokažený název vedl k tomu, že se k němu vrátil tak pozdě, že již neměl čas ho dokončit.⁶⁶ Druhé přepracované vydání vyšlo v roce 1944 již pod názvem Petrolejové lampy a řadíme ho mezi psychologické romány.⁶⁷

Román je členěn do tří částí. Lampy svítí a prostírá se, Sytý u stolu a Lampy zhasínají. Pomyslný první díl zamyšlené trilogie je historií jednoho ženského života a věrným obrazem Jilemnice a jejího historického vývoje na přelomu století. Je to stejné město Havlíčkova dětství. Vypráví příběh Štěpky Kiliánové, nepříliš hezké dívky z bohaté rodiny, která i ve svých více než třiceti letech zůstává pannou na duši i na těle. Část druhá je obdobím Štěpánčiny dospělosti, hledání muže a jeho nalezení v podobě o pět let staršího bratrance a přítele z dětství Pavel Malina, který je zároveň mužem o kterého kdy opravdu stála. Ten, po dvaceti hýřivých letech služby ve vojsku s jen občasnými návštěvami rodiny přijíždí natrvalo domů. Svou rodinou, bratrem Janem především, je ovšem přivítán jen jako trpěný vyžírka. Statek, který rodina spravuje, chátrá, a Pavel se tedy uchyluje k nevídanému: nehezkou, přesto peněžně zaopatřenou Štěpku požádá o ruku. Ta vidí v manželství hlavně příležitost, jak konečně přijít k vytouženému dítěti. Netuší však, co ji v soužití s Pavlem čeká. Třetí a

⁶⁴ Havlíček, J.: *Petrolejové lampy*. Praha 1983. ISBN neuvedeno. str. 316.

⁶⁵ Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha, 2006. ISBN 80-7106-308-8

⁶⁶ Havlíčková, M.: *Jaroslav Havlíček, Neklidné srdce*. Liberec, 2006. ISBN 80-86807-27-4

⁶⁷ Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha, 2006. ISBN 80-7106-308-8

zároveň poslední část románu se věnuje jejich životu po svatbě a popisu hrůzy, kterou Štěpánka v manželství s Malinou, který si ze svého předchozího života přinesl do manželství těžkou nevy léčitelnou nemoc prožila. Román je pečlivou kresbou sociálního prostředí v němž se odehrává. Havlíček se věnuje podrobnému popisu jak města, tak jednotlivých postav, vztahů mezi nimi i historii obou rodin - Kiliánových i Malinových. Přítomný je popis přírody, práce na statku, střídají se jednotlivá roční období. Autor neopomíná popis každodennosti lidí přelomu 19. a 20. století- oslavy svátků, vztah k náboženství, autoritám, hierarchie lidí na malém městě, postavení ženy ve společnosti atd. Právě Štěpka Kiliánová je jednou z ženských literárních postav, které se svým odlišným a na danou dobu moderním přístupem k životu odlišují od ostatních a samotné stojí proti většině jim nerozumějící společnosti svázané konvencemi a starým řádem. Štěpka se chová jako kluk, jako dítě si raději hraje na venkovském statku, hlučně se směje, výstředně se obléká. Odmítá plnit dobovou normu dívky z lepší rodiny. Ne tedy pro její neobratnost v lásce či ošklivost je její život často plný neštěstí, ale díky jejímu vzdoru vůči maloměstským konvencím. Malinův charakter se naopak proměňuje po celou dobu. S oběma hlavními postavami se seznamujeme již od jejich dětství a již od počátku je zřejmé, že Pavel nebude kladným hrdinou. Autor tuto postavu postupně vykresluje do stále horších poloh a ke konci románu má Malina s lidskou bytostí málo společného. Teprve konec předem prohraného vztahu znamenal pro Štěpku začátek něčeho nového.

Představení

PETROLEJOVÉ LAMPY

Jaroslav Havlíček / David Jařab

Režie, scénář, scéna / David Jařab

Premiéra 29. 9. 2009, Divadlo Komédie

Divadlo Komédie si s pražským divákem zahrává poměrně dlouho. Jeho odvážné repertoárové kusy se vymykají běžné produkci ostatních divadel a to už proto, že zdejší tvůrci opakovaně sahají k podobně laděnému, přesto však osobitému pojetí dané látky. Přesto

v tomto konkrétním případě můžeme hovořit o radikální proměně původního textu. David Jařab dramatizoval Petrolejové lampy dosti osobitě. Vycházel sice z původního literární předlohy, ale zásadně upravil celou řadu motivů, k čemuž využil širokou škálu prostředků. Obecně lze říci, že autor vybral z románu jen klíčové obrazy se Štěpkou a Pavlem, proto o drammatizaci Petrolejových lamp můžeme mluvit jako o komorním příběhu. Pro diváka je poutavé retrospektivní vyprávění, což tvůrci umožňuje dojít v historii příběhu přesně tam, kde se mu to pro vlastní výklad hodí. Text je rozsekán do jednotlivých obrazů, které nezřídka odděluje zvuk gongu, plíživě se vrací proti proudu času a skoky se posouvá kupředu. Příběh je umístěn do jakéhosi bezčasí. Již od samého začátku při čtení dramatického textu je čtenáři jasné, že by nebylo možné převést všechny vrstvy textu a osudy postav takto obsáhlého, popisného, psychologického románu na jeviště. Divákovi se tedy nabízí pohled do nitra hrdinů, vyzdvihující jejich vnitřní konflikt. Vybrány byly jen některé elementy Havlíčkova románu. Inscenace se tak se tak stává velmi komorním a sevřeným příběhem o soužití dvou zcela odlišně založených lidí, které spojí osud a doba. Štěpka s Malinou jsou k sobě připoutáni zvláštní rozporuplnou sveřepostí, vznikající střetem vnitřní touhy a svobodomyšlnosti s neschopností překročit dobové obecné představy a konvence. Jejich vztah je transformován do kolísajícího partnerství na pomezí šířavé lásky a fatálního odcizení. Pro jasnější orientaci využívá v textu prvky gagové komedie a životní tragédie. Samotná úvodní scéna je napsána jako absurdní komedie- „To je konec“, jsou první slova inscenace, kdy herci vedou senilní dialogový monolog na téma „jak ten čas plyne“, jindy jde zase o obraz tragické životní situace. Právě toto střídání určuje tempo inscenace a pravidelnost střídání těchto poloh určují i zajímavé časové skoky ve vyprávění příběhu.

David Jařab do hlavních rolí obsadil herečku Ivanu Uhlířovou v roli Štěpánky Kiliánové, do role Pavla Maliny Karla Rodena. Dramatizací textu došlo k výraznému posunu charakteru což je patrné právě na dialozích a monolozích hlavních postav. Pavel Davida Jařaba plynule střídá polohy- od milého hodného ženicha, skoro bezdomovce, fešáckého důstojníka, miláčka žen až po syfilitického tyrana uzurpujícího všechny ve své blízkosti. Každý okamžik životní reality se na něm nějakým způsobem podepsal a každý ho nějak utvářel. Je záhadný, jízlivý, zlý. Právě mimika zastoupila dlouhé, popisné pasáže Pavlovy fyzicky chátrající postavy. Podstatný je každý detail, jeho pohledy, postoje, gesta, síla hlasu, dlouhé „nicnedělání“, škleb. Naopak postava Štěpky je transformována na celoživotně snící naivku, která nikdy nedospěla v ženu, je andělem a ani náznakem nedá najevo, zda jí manželovo běsnění nějak zásadně vadí. Jařabova Štěpka neprojevuje výrazněji vzdor a pokud ano, tak v jemných náznacích, ale

nakonec zvítězí pečovatelská láska. Uhlířová se pohybuje trhavými pohyby a gesta i zadržávající řeč nezvýrazňují jen zvláštní deformovanost postavy, kterou vyžaduje předloha, ale především vyjadřují nenaplněný úděl podvedené ženy. Důležitou úlohu k dokreslení celého textu hraje vizuální stránka představení. Scéně dominuje bytelná dřevěná rampa – na konci vzadu vidíme naznačený vstup do venkovského stavení. Středem jeviště nad několika řadami sedadel je umístěna lávka, která připomíná japonské divadlo. Lávka je místem, kde se odehrává většina scén a na kterém je možné ve zkratce poukázat na vyhraněnou cestu ze které není cesty zpět a vytvořit úzkostnou atmosféru balancujících postav nad propastí. To vše bez dlouhých popisných pasáží a vnitřních monologů. Zcela jistě je lávka i symbolem omezeného prostoru ve kterém se postavy pohybují. Vlastní omezenost prostoru ve skutečnosti neexistuje, jelikož scéna je pojata minimalisticky a v prostoru je využívána pouze židle. Právě ono „trčení“ v prostoru umožňuje divákovi nahlížet postavám do duše, protože se jeví jako psychicky nahé.

Za mistrovský nápad můžeme považovat způsob proměny Štěpky v důsledku časového posunu, kterým představení prochází. Autoři zvolili důvtipný inscenační způsob. Kostým Uhlířové se před zraky diváků neustále proměňuje. Nejprve herečku vidíme zabalenou v upnutých tmavých šatech, postupně svléká jednotlivé vrstvy, objevují se veselé barvy. Podobně jako při krájení cibule, teprve v závěru spatříme její jádro, jádro romantické holčičky, které je s touto predispozicí souzeno neuspět snad v každém manželství. V retrospektivním textu došel autor do fáze jednoho z prvních, ještě předsvatebních setkání Pavla a Štěpky a celý příběh zůstane otevřený a nedozodpovězený. „To je konec“ - tak zní první i poslední věta dramatizace Petrolejových lamp.

3.4.3. Franz Kafka: PROCES

„Každý člověk má svůj vlastní život a svého vlastního boha. Svého obhájce a soudce.“

Franz Kafka

Hlavní část románového fragmentu opouští psací stůl Franze Kafky již v roce 1915, a to pod názvem Před zákonem. O pět let později od Kafky přijímá Max Brod dílo s názvem Proces a čelí příkazu, aby jej spolu s ostatními Kafkovými díly po smrti spálil. V tuto chvíli ovšem spis obsahuje kapitolu „Konec“, a tím se označení Procesu jako románového fragmentu posouvá

do sporné roviny. Proces se skládá z 10 samostatných kapitol kdy 8. je fragmentem a jejich pořadí není zcela jednoznačné.⁶⁸

Román se odehrává v nejmenovaném městě s určitými pražskými znaky ve 20. století. Hlavní postavou je prokurista Josef K., který byl zatčen v den svých 30. narozenin, neznámými muži, aniž by znal důvod obvinění vznesené neznámým soudcem. Zde bychom rádi udělali malou odbočku. Praha jako místo a město procesu. Praha nejmenovaná a do značné míry anonymizovaná. V celém románu se neobjevuje ani jediné autentické pražské místo. Pravě anonymní město je úzce spojeno s postupným zbavováním jmen, tváří a vykreslení charakterů jeho hrdinů, což můžeme považovat za Kafkovu uměleckou metodu. Praha v Procesu stojí přímo proti Josefu K. Představitelé soudu zasedají na půdách pražských chudinských domů, vyšetřování se koná na předměstí. V některých úvahách nad Kafkovým Procesem se můžeme setkat s hypotézou, že Kafka staví proti hlavnímu hrdinovi město, kde on sám trpěl odcizeností jako jedinec na pomezí pospolitosti, přesto byl Franz Kafka Pražanem a bez kulís staré Prahy by nebylo atmosféry Procesu⁶⁹. Někteří lidé mají u Kafky potřebu zajímat se o drobné lokální detaily a aplikovat je na některé reálné okamžiky v Kafkově životě či reklamovat Kafku pro nás, pro Čechy na základě místního společenství. Kafka, ale zobrazil situaci, která se později stala pro velkou část lidstva situací obecnou. Právě překonání hranic a zobecnění je silou, která z Kafky dělá spisovatele světového a autora čteného ve vzdálených zemích, kde lidé o jeho životě, době kdy žil a jeho osobnosti nemusí nic vědět. Toto tvrzení podtrhuje názor Ernesta Fischera: *Kafkovo dílo je nesrovnatelně více než poslední výkřik století, je světovou literaturou*⁷⁰.

Na druhé straně stojí známý moskevský projev, který pronesl Jean-Paul Sartre: *Hloubka každého díla vyvěrá z národních dějin, z jazyka, tradic, ze zvláštních a na mnoze tragických otázek, jež doba a místo kladou umělci skrze živé společenství, jehož je nedílnou součástí.*⁷¹

V Kafkově díle (především v románech Proces a Zámek) je jaksi předem odhadnuta absurdní nevyzpytatelnost, a přesto neúprosnost mechanismů, charakterizujících totalitní režimy, které historicky následovaly až po vzniku těchto knih.⁷² Bezbranný člověk nechtěně zapojený do nesmyslného mechanismu, který je všudypřítomný a který sám sebe interpretuje nekonečnou

⁶⁸Kautman, F.: *Franz Kafka*. Praha 1996. ISBN 80-900149-1-7.

⁶⁹Brod, M.: *Pražský kruh*. Praha 1993

⁷⁰Ernst Fischer, *Franz Kafka*, Světová literatura 8 (1963), č.4, 56. in. Goldstucker, E., Kautman, F., Reiman, P.: *Franz Kafka, Liblická konference*. Praha 1963

⁷¹Jean-Paul Sartre, *Projev na moskevském kongresu pro odzbrojení*, Plamen 5 (1963), č.1, 57.

⁷²Kautman, F.: *Svět Franze Kafky*. Praha 1990. ISBN 80-900149-1-7.

řadou dedukcí a úřednická absurdita, nevymýtitelnost některých principů, na nichž (či s nimiž) bohužel funguje každý složitější společenský organismus. V neposlední řadě je nutné upozornit, že i přes dusivou atmosféru těžké deprese je na řadě míst patrná Kafkova komika a čtenář by se mohl upřímně smát, kdyby nebylo oné úzkostné atmosféry.

Josef K. jako oběť-žalobce-spoluviník

O základním pojetí Procesu rozhoduje výklad, jak chápeme hlavní postavu. Soud zde můžeme pokládat za spodobnění zkorumpované, zbyrokratizované měšťácké justice nebo za prorockou vizi příštích hrůz fašismu, z tohoto úhlu pohledu je pak Josef K. obětí a jeho příběh nedává člověku naději a je zbaven všech jistot.

Nepokládáme-li však Josefa K. pouze za oběť situace, ale za člověka který je vinen, a jenž je součástí špatného světa a z jehož pochybného života jsou vyvozovány důsledky, které jsou kruté, ale logicky zdůvodněné, podle nich se K provinil zmechanizováním svého života, v němž zapadl do jednotvárnosti.

Osaměle žijící, zaopatřený K. je člověk slušný, ale v sebe zakletý, vlašný a dle autora je předně vinen tím, že možnost vlastní viny a priori nepřipouští. Chce se ospravedlnit a vyhnout se neblahému konci. Josef K. se pouští do boje o změnu svého osudu z donucení, nikoliv za vlastního rozhodnutí.

Hlavní hrdina neumírá náhodně, ale proto, že v době svého procesu už „odumřel“ svému pravému životu. O nic neusiluje, nemá žádné zájmy, nemá k nikomu vřelé vztahy.... Hrdina postupně ztrácí původní sebejistotu a dochází k procesu sebeuvědomování. Po probuzení v hrdinově životě dojde k zdánlivě nevýznamné příhodě z níž určitou řetězovou reakcí probíhá proces poznání prázdnoty zpochybnění celého dosavadního života. K. se snaží porozumět rozříštěnému světu, vyznat se v něm, dát mu určitou logiku, což se postupně stává pastí, která ho svírá.⁷³

Pojem proces je z právnícké terminologie, ale někteří literární vědci ho převedli k tomuto významu.

I když se Proces jeví jako dílo z části autobiografické, osvětluje čtenáři Kafkův vztah ke světu, není Josef K. Franzem Kafkou. Kafka se tímto prostřednictvím vyrovnává se svým životem, vnitřními zábranami.... A díky svému talentu tuto osobní rovinu nechává přerůst a stává se určitým nadosobním svědectvím.

⁷³Moníková, L.: *Eseje o Kafkovi*. Praha 2000. ISBN 80-85844-74-5.

Proces po celou dobu zachycuje pohnutou atmosféru 20. století, stává se určitým svědectvím té doby a tvoří paralelu k životu Josefa K., který vede soukromou pasivní válku v době míru se sebou samým a s odlidštěným úřednickým aparátem bez konkrétních obrysů a postav.⁷⁴

Představení

PROCES

Franz Kafka/ Dušan D. Pařízek

Režie, překlad, dramaturgie, scéna/ Dušan D. Pařízek

Premiéra/ 3. 9. 2007

PROMÍTANÝ TEXT:

*Vědomí viny je u mě vždycky silné, nepotřebuje potravu zvenčí, ale můj organismus není dost silný, aby takovou stravu polykal často.*⁷⁵

Josef K.

Dramaturgie Kafkova *Procesu* se na divadelních scénách objevila již několikrát a vždy vyvolala diskusi odborné i laické veřejnosti. Více méně všechny dosavadní dramaturgie tohoto nedokončeného románu vycházely z fascinace nad tím, jak jasně v něm autor předznamenal totalitní systémy 20. století.⁷⁶ Jádrem těchto dramaturgií byla manipulace „objektem“ Josefem K. V interpretaci Pařízkově se z objektu stává subjekt. Tlak, jemuž je Josef K. vystaven, je představován z jeho hlediska. Tím si tento tlak intenzivněji uvědomujeme i my – diváci; pozorujeme, jak proměňuje osobnost. Hlavním klíčem a zároveň prostředkem pro interpretaci zdramatizovaného textu je to, že se celý »proces« jakoby odehrává v hlavě Josefa K. Možná díky tomuto záměru střídá Josef K. (Martin Finger) v Pařízkově dramaturgii více poloh než Josef K. Franze Kafky. S trochou nadsázky lze považovat Josefa K. za schizofrenika, ke kterému promlouvají neviditelné postavy nebo postavy, které promlouvají za něj. Primární je, že Josef K. začátek svého procesu odvypráví jako monolog. Nedojde tedy k odehrání výchozí situace. Právě tento moment umožnil

⁷⁴Kautman, F.: *Svět Franze Kafky*. Praha 1990. ISBN 80-900149-1-7.

⁷⁵Úryvek ze scénáře představení *Proces* v divadle Komedie. K dispozici v Divadelním ústavu v Praze. Str. 8

⁷⁶Zde upozorňujeme na oblibu inscenování *Procesu* v různých etapách českých dějin. Viz. Divadlo Na Zábřehách. Premiéra se konala roku 1966, autor dramaturgie Jan Grossman či v 80. letech v režii Arnošta Goldflama v HaDivadle. Zdroj Divadelní ústav v Praze. Přepis scénářů.

autorovi dramatisace vyjít z určité dějové zkratky. Svůj příběh K vypráví, jakoby při vyšetřování, čímž svůj „proces“ zpřítomnil, ale současně zůstává zavřen ve svém pokojíčku, kde si prožité události přehrává. V úvodu jsme zmínili, že během procesu pozorujeme střídání hereckých poloh v poměrně rychlém sletu. Josef K. je zpočátku komikem, který vtipně pro své diváky přehrává „komické“ promluvy dvou neznámých, kteří ho ráno přišli zatknout, později postava zvažní a divák nabývá dojmu jestli celý příběh není výmyslem. Josef K. se uklidňuje, že ve skutečnosti se možná nic zásadního nestalo. V tomto okamžiku Pařízek na scénu přenáší další postavu v podobě vyšetřujícího soudce (Jiří Černý), který potvrzuje, že Josef K. je skutečně obžalován. Zásadním východiskem celé dramatisace románu je komika, která je přítomná od prvních momentů, kdy sám Josef K. se začne oslovovat „Pepo“. V tuto chvíli diváka napadne, že se Pařízek odklonil od nejčastějších interpretací díla a představil tento text v současných podmínkách bez jakýchkoliv narážek na totalitní režimy. Tato transformace ukazuje dílo v daleko intimnější rovině, která funguje i v demokracii. Na Josefa K. zde není vyvíjen tlak absurdního systému, ale je vystaven nelidskosti mezilidských vztahů, což je možná Pařízkův vzkaz současnému divákovi. Pařízek svou dramatisací vytvořil velice aktuální obraz dnešní společnosti. Můžeme říci, že K. se probouzí do Prahy našich dnů. Přes tuto zjevnou výpověď nově vzniklého textu je jasné, že K. je oběť, která se vlastním přičiněním chytila do pasti a vše prožívá ve vlastní hlavě. Cesta postavy procesem k dobrovolnému konci je doprovázena vědomím neurčité viny. Ostatní figury jako by byly pouze stíny lemujícími toto směřování. Pařízek dal dílu srozumitelnou konstrukci, aby kolem ní mohl vztyčit absurdní svět ztracené a zmatené lidské existence. Dramatisace literární předlohy obnažila komplikovanost textu a přesto lze říci, že v textu zůstala jistá vrstevnost-filozofické motivy, logické řetězení situací, složitá narativní struktura...

Dramatický text je členěn do sedmi samostatných obrazů. Úvod textu je monologem Josefa K. Další části jsou uvozeny krátkým, jako by deníkovým záznamem hlavního hrdiny. Právě tyto záznamy jsou prostředkem k zhutnění textu. K. naznačí svoje pocity, upozorní na to, co bude následovat, což autorovi dramatisace umožnilo vypustit některé obrazy. Obecně lze však říci, že se Pařízek přidržel literární předlohy. Josef K. se na začátku vyšetřování setká se slečnou Būrstnerovou (Gabriela Míčová), svou sousedkou a snad erotickou obsesí. Slečna Būrstnerová je jednou z démonických unikavých svůdnic, kterým Josef K., stejně jako Kafka, tak bezúspěšně čelil. Dochází k vyšetřovateli, kde je svědkem scény „mrskáni“ hlídačů Františka a Vildy, kteří jsou potrestáni kvůli tomu, že si na ně prý Josef stěžoval, že mu ukradli spodní prádlo. Je u advokáta Hulda (Martin Pechlát), který mu vysvětluje zásady neotřesitelné logiky soudní mašinérie. V textu Pařízek vyzdvihl vrcholnou kapitolu „V

chrámu“, v němž rozhovor s dveřníkem o „Zákonu“ a jeho nekonečných vchodech k němu má podobu schizofrenického dialogu se stíny.

Postavy jsou redukovány na šest lidí. V inscenaci se nesetkáme s venkovským strýčkem a malířem Tittorelim. Z ženských postav zůstaly dvě- slečnu Bürstnerová a advokátova žena Leni. Dramatický text je na několika místech oživen lidovějším výrazem (například Josef je svými hlídači oslovován jako Pepa, několikrát tak osloví i sám sebe, později sám, když hovoří o bytné paní Grubachové, si uleví: ta baba). Právě tímto odlehčením textu Pařízek získává jistý nadhled nad původním textem.

Jako prostředek k vyjádření zásadních myšlenek, procesu uvědomování si bezvýchodnosti situace, odcizení i lhostejnosti Josefa K., využil tvůrce filmovou projekci. Vidíme směsici obrazů a příznaků chaosu, nejde však o povrchní navozování a kritiku byrokratizace moderního světa, v němž se s člověkem nakládá jako s nahodilou a zanedbatelnou movitostí. Na jednoduché panely scény se promítá rychlý sled agresivních obrazů. Převládají dopravní značky, symbolické znaky naší každodennosti, všudypřítomné příkazy a zákazy. Vodítka, označující komunikační cesty naší doby, pohyblivá schodiště metra i jeho nástupiště, hustě zalidněná anonymním davem. Atakující obraz i zvuk a tichý muž, který se marně pokouší promluvit. I soud je u Kafky především obraz, jakkoli se jeho přízračná iracionalita nepříjemně skutečně zařezává do hlavní postavy.

V neposlední řadě se zastavme kostýmů, které jsou z velké části nositelem jevištní transformace Kafkova *Procesu*. Kostýmy Kamily Polívkové jsou formálními tmavými obleky. Připomínají divákovi svět bankovních úředníků i momentální „tupou“ neutralnost, kdy se stírají hranice mezi krutým mafiánem a politikem. Oblek v inscenaci ilustruje netransparentní a všudypřítomnou nadvládu této uniformy, v níž je oblečen Josef K, který sám marně svádí boj o smysluplnost vlastní identity. Inscenace tak naznačuje, jak se i současný jedinec podobným způsobem rozpouští ve světě plném skrytých procesů ovládnutí a matení lidských subjektů. V jistém ohledu ještě rafinovanějších než v totalitě.

V úvodu podkapitoly věnované Pražskému komornímu divadlu - Divadlu Komédie jsme zmínili několik znaků, které jsou pro toto divadlo typické. Jedním z nich je propracované, ale většinou minimalistické pojetí scény. Jevišti dominují stěny v prázdném prostoru postavené do písmene V, které se podílejí na vytvoření patřičně stísněné atmosféry a zesilují pocity bezvýchodnosti hlavního (anti)hrdiny. Tři dřevěné stěny představují jak pokoj Josefa K., tak třeba vyšetřovací místnost, za níž divák v přítmí tuší a matně vidí mnohem větší dřevěnou zeď. Její tajemství je odkryto až těsně před smrtí Josefa K. v pustém kamenolomu. Instalace

umožňuje zakomponování stínoher a také využití ploch coby projekčních pláten. Právě takto pojatá scéna je nástrojem k rychlé proměně prostředí a zároveň bez jediného slova proneseného na jevišti vytváří posun v ději.

Zásadní proměna textu nastává v závěru. Hrdina povalí stěny, zjistí, že se sice trochu zvětšil prostor pro jeho bloudění, ale za zborcenými plochami jsou další, obdobné. Pouze se rozšířil prostor v kleci, která "spadla" – takto pokračovat by šlo téměř donekonečna.

K. svoje zkušenosti okolo neuskutečnitelného procesu sečetl a vyhodnotil. Celý proces směřuje k závěru. Scéna je transformována v chaos, který vytváří zmateně mluvící úředníci a K. upozorňuje na to, že v takové světě jsme vinni všichni, pokud si vinu připouštíme. Připustit si vinu však podle hlavního hrdiny znamená být člověkem. Josef K. s prohlubujícím se vědomím viny nabývá na lidské velikosti, dostává se sám k sobě. Pařízek nechává projít K. procesem zlidštění. Nemožnost či neschopnost smysluplného kontaktu s druhými reprezentuje v inscenaci zařazení písně Stand by me. S přibývajícimi minutami je stále víc interpretačně deformovaná. Postavy se stávají svědky či rádci prokuristovy sebevraždy a kabaretně komentují dobrovolný konec Josefa K. Dušan D. Pařízek nechává své postavy odejít z jeviště ve formě stínů, které dopadají na Josefa K.

3.4.4. Egon Hostovský: VŠEOBECNÉ SPIKNUTÍ

(...)Utíkal jsem domů, tedy právě tam, odkud jsem nedávno zběhl. Snad mě tam hnál pud, snad podvědomá touha zadýchat čarodějnou radostí neživé svědky svých dosavadních strastí. (...)

Egon Hostovský: Všeobecné spiknutí

Egon Hostovský, jeden z největších mistrů moderní epické prózy je představitelem českého literárního expresionismu a psychologismu a⁷⁷ po roce 1948 významný představitel českého exilového literárního existencialismu. Do světa literatury vstupuje v polovině dvacátých let 20. století povídkovou tvorbou, která je obrazem života židovské menšiny

⁷⁷ Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha, 2006. ISBN 80-7106-308-8

v českém maloměstském prostředí. Rozsáhlá prozaická tvorba Egona Hostovského pokrývá plné půlstoletí. Podstatnou část této doby vyplňuje dvojí exil – první po okupaci Československa roku 1939, druhý, už definitivní, po „Vítězném Únoru“ 1948.⁷⁸ Pro naši práci je významná jeho pozdější tvorba. V roce 1960 vzniká Hostovského nejrozsáhlejší próza, román „*Všeobecné spiknutí*“ – jedná se o psychologický román o postavení českého exulanta-spisovatele ve Spojených státech amerických.⁷⁹ Hlavní hrdina, spisovatel Jan Bareš, slaví se svými přáteli šestačtyřicáté narozeniny. Je přítomna kamarádka Milada, advokát Karel Horn, ředitel hotelu Robert Hacken, nakladatel Fred Jackson, lékař Harry Stevens se ženou a otec Lutken. Jana přepadá krátká nevolnost a on se ocitá v podivném světě. Připadá mu, že mezi hosty vidí svého bývalého spolužáka Jiřího Becka, na něhož vzpomíná po celý život s neskutečnou duševní trýzní. Na žádost přátel začne vyprávět klíčový příběh ze svého mládí v Československu. Vrací se do Náchoda, kde vyrůstal a chodil do školy, kde se přátelil s Jiřím Beckem a Herbertem Sturmem. Oba jej velmi přitahovali, obdivoval se jim a zároveň je nenáviděl. Sturm se později odstěhoval do Německa. Beck se snažil získat Jana pro tajnou spolupráci s komunisty. Jan se účastnil několika akcí, ale tato činnost mu nic neříkala. Beck jej zesměšňoval, psychicky deptal. Proto Jan odešel do Prahy na filozofii, ale ani zde se svého přízraku nezavil. Napsal svůj první úspěšný román. Opět se objevil Beck, jenž jej v novinách kriticky zhaněl. Setkal se s ním i v diplomatických službách, kdy byl pověřen navázáním kontaktu s Herbertem Sturmem (nyní nacista), který přijel do Prahy, a zjištěním informací o situaci v Německu. Při návštěvě mu Sturm umírá v náručí. Vzpomíná na pobyt ve Francii a útek před fašisty do Spojených států. Po dokončení příběhů je Jan zasažen náhlou úzkostí, pohádá se s přáteli a od té chvíle se roztáčí podivný kolotoč snů a skutečnosti. Má pocit, že se stal obětí všeobecného spiknutí, hovoří s dávno mrtvým Beckem, přátelé se ho chtějí zmocnit a zbavit ho svéprávnosti. Když už je na pokraji sil, setká se v parku s malým děvčátkem (vzpomíná na zemřelou sestru Martu) a bezděčně se podepíše svým pozapomenutým písmem do sněhu. Zjišťuje, že jediným pravým přítelem byla a je Milada. Někteří z "přátel" vůči němu chovali zášť, jiní se s ním přátelili ze zjištěných důvodů. Uvědomuje si svou lásku k Miladě a nabízí jí manželství. Vítězí nad úzkostí a strachem a tím i sám nad sebou.

⁷⁸ Kautman, F.: Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského. Praha 1993. ISBN 80-85212-24-2. str.3.

⁷⁹ Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha, 2006. ISBN 80-7106-308-8

Všeobecné spiknutí, je románem ve kterém, stejně jako v jiných Hostovského knihách, dochází k prolínání reality a fikce.⁸⁰ Postavy vystupující v románu mají jistý symbolický význam a platnost a lze je interpretovat jako podobenství údělu jedince ve 20. století. Zastavíme-li se u reality promítnuté v romány, má povahu autobiografických dat (dětství v malém východočeském městě, zážitky z války, zkušenost exilového spisovatele či diplomatického pracovníka...). V románu vystupují reálné postavy v podobě prezidenta Beneše, předválečného ministra zahraničí Krofty aj. Fikce románu je nesena psychologickými procesy⁸¹ hlavního hrdiny, kterému jde o bytí a nebytí člověka. Časová rovina, v níž se odehrává základní linie příběhu, tedy *présens*, se prolíná s dávno zasutou minulostí. Hostovský k prolnutí těchto rovin, zasazuje některé scény do bezčasí, zvláště v pasážích popisující poruchy vědomí a psychotické vize Jana Bareše. Zde se Bareš může setkat s Beckem jako s někým, kdo je přítomný a reálný. Reálná fakta minulosti, tedy vstupují do přítomnosti v podobě fikce. Výchozí scénou románu je setkání Bareše s Beckem. Právě toto setkání je pro hrdinu signálem, že jeho vazby k lidem jsou deformovány a ztrácejí smysl. Právě problematika smyslu vazeb mezi lidmi je pro toto dílo jedním z centrálních motivů. Hostovského existenciálně a psychologicky orientovaná díla od samého počátku spočívají v základní situaci determinace lidského bytí a vědomí, jinak řečeno, v rozporném vztahu: člověk a svět. Zážitky vykořeněnosti a izolace ústí do pocitu těžko definovatelné metafyzické viny provázené (většinou marnou) touhou po překonání lidské osamocení a nalezení životní jistoty.

⁸⁰ Kol. autorů.: *Návrat Egona Hostovského*. Mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského- Hronov 21.-23.5. 1993. Praha 1996. ISBN80-901093-8-2. str.68-74.

⁸¹ Papoušek Vladimír.: *Existencialisté*. Praha 2004. ISBN 80-7215-237-8. str.190

Představení

SPIKNUTÍ

Egon Hostovský/ Dušan D. Pařízek

Režie, dramaturgie, scéna / Dušan D. Pařízek

Premiéra/ 2. 12. 2008

Dramatizovat takto rozsáhlý, mnohvrstevný román nebylo jistě snadné. Tato kniha patří k nejrozsáhlejším a lze ji považovat za jakousi „sumu“ autorova uměleckého myšlení, v níž jsou rekapitulovány a rozvinuty všechny základní motivy a témata.

Režisér Dušan D. Pařízek, který dílo pod zkráceným názvem Spiknutí inscenoval, si byl vědom nemožnosti běžné dramaturgie. Zvolil proto způsob, který se dá označit jako scénická adaptace. Omezil počet postav, vypustil podružné a okrajové příhody, reálné vazby a motivace nahradil volnými asociativními spoji. Východiskem učinil večírek na oslavu narozenin spisovatele Jana Bareše (New York 1957), na němž představil jeho údajné přátele. Po chvíli k nim přibude nevídaný host s manželkou. Představí se jako Harry Stevens, ale Bareš se v něm domnívá poznat dávného spolužáka Jiřího Becka. Tím je personál setkání-spiknutí vyčerpán a vše se odehraje ve stejném prostoru se stříbrnou čtvercovou stěnou v pozadí a s jediným kusem mobiliáře – s pohovkou, jež poslouží jako sedadlo i postel. Události a postavy jsou nazírány způsobem, který byl běžný už v expresionistickém ich-dramatu: určující je hledisko ústředního hrdiny, všechno kolem je viděno jeho očima. V divadelně neběžné konvenci máme vnímat a chápat tak, jak vnímá a chápe dramatický subjekt. Tím se ovšem realita dění relativizuje a zpochybňuje. Zároveň to poznamenává herecké možnosti jednotlivých postav. Vedlejší postavy jsou nutně v důsledku této optiky redukovány významově i výrazově.

Martin Finger v roli Jana Bareše dostává příležitost vyjadřovat nejen diferencované vztahy k partnerům, ale i variace vnitřního postoje, zřetelně se proměňujícího dle okolností. Herec promyšleně a citlivě střídá výrazové i hlasové polohy – věcně vypravěčská, ztišeně reflexivní nebo obranně ironická. Mezi přáteli na večírku vystupuje se suverenitou hostitele a oslavence. Ironická agresivita vůči nezvanému hostu vzápětí přechází do komické rozpačitosti v milostné

scéně s jeho manželkou Norou, jež se před Barešovými zraky (v podání Dany Polákové) mění z vyzývavé dominy v mýtický ženský idol – Evu. Nejistota o identitě obou příchozích a jejich úloze v minulém životě i o celé řadě dalších okolností vyvolává neřešitelnou otázku, co je pravda a co klam. Jak může být Stevens totožný s Beckem, když ten byl popraven v politickém procesu padesátých let? Netrvá tato přeludná postava ve své statické mohutnosti (hraje Martin Pechlát s velkou krabicí v náruči, ve světlém obleku kontrastujícím s ostatními hosty v černém) pouze jako projekce Barešova špatného svědomí? Nejistota poznání, šálivost bytí a trýznivost problematické viny vrhají Bareše do paranoidní podezřívavosti, jež interpretuje situaci jako spiknutí, neproniknutelnou sadistickou hru a všechny přítomné jako její iniciátory. Nakladatel Fred Jackson (žoviálně naléhavý Jiří Štrébl) a advokát Karel Horn (útočný Jiří Černý) manipulují spisovatele ke komerčnímu zneužití talentu, zvláště ve výjevu, kdy vlezle šaškují jako klaunská dvojice. Bývalá milenka Milada (Gabriela Míčová) figuruje zprvu jako oddaná pečovatelka s manželskými ambicemi, ale po vypití půl láhve vodky získává její přilnavost drsný tón a pokusy o manipulaci citem i ji zařazují mezi spiklence. Poslední formu nátlaku představuje důstojný pán Lutken. Navenek strnule přísný, ale v nitru ořesený dogmatik (Stanislav Majer) se s Barešem utkává ve světonázorové polemice, v níž se snaží na skeptického protivníka přenést vinu za své selhání, za ztrátu životní jistoty. Z okolí dramatického hrdiny se vymyká jediná postava – hoteliér, gentleman a podvodník Robert Hacken. Roman Zach (podobně jako představitel pronásledovatele a pokušítele Stevense-Becka) svou postavou převyšuje ve všem všudy průměrného Bareše, ale laskavou modifikací této převahy vyvolává představu ochránce. Svým suchým humorem a ironickým pohledem na svět a lidi podporuje přítele, jak může a umí. Jeho závěrečná záchranná akce s padělaným podpisem na šeku má ráz podvodu. Když Bareš akci razantně odmítne, ukáže se Hacken jako charakter – i podvodník má svou hrdost.

V Pařízkově koncepci se stává jedním z klíčových motivů Barešův podpis. Jeho pochybnosti o vlastní identitě se projevují „ztrátou“ rukopisu – namísto vlastního podpisu vytváří spisovatel nečitelné pavoukovité čmáranice. Teprve v závěru, kdy hrdina našel sám sebe únikem z osidel spiknutí, se mu schopnost autenticky psát vrací a na zadní stěnu se promítá konfrontace falešného a pravého podpisu. Pařízek nepřijal Hostovského řešení, harmonicky uzavírající Barešovu cestu za pomoci mýtického dítěte, symbolu čistoty a návratu. Volil způsob věcnější, a přece při vši prozaičnosti uchoval jeho vyšší, symbolický smysl. Bareš likviduje zbytky – sbírá pohlednice a fotografie (které jako vzpomínky-stopy minulosti spiklenci rozházeli po celé ploše jeviště) a odhazuje je do zákulisí. Usedá na samém

okraji hrací plochy tváří v tvář publiku a projeví zdánlivě nízkou, ale zcela reálnou chuť na topinku se sýrem. Před tím nahlédl do velké Stevency krabice a tiše se zasmál.

ZÁVĚR

Ve všech uvedených dílech, kterými jsme se doposud zabývali se prolínají, střetávají a potkávají bytostně tuzemská témata, která po bližší úvaze nemohou vzniknout ani být reflektovány jinde než v postkomunistickém středoevropském prostoru. To, co v kulturní oblasti začali reflektovat Němci přibližně dvacet let po válce, kdy si začali klást nepříjemné historické a generační otázky a kriticky reflektovat poválečný establishment, to si možná česká společnost začíná uvědomovat teprve nyní, 20 let po listopadovém převratu. S jistotou můžeme říci, že od roku 1989 jsme v české kultuře nezaznamenali tak silný vpád kriticky vnímaných politických témat do divadla, ale i filmu či nekomerčního výtvarného umění. V divadlech po celé republice se množí inscenace s politickými tématy, které odrážejí historii posledních dvaceti let nebo reagují na stávající problémy. Téma pomsty a nekompromisní reflexe minulosti, otázky individuální msty za dávné a nepotrestané zločiny, které zůstaly zasunuté kdesi ve společenském nevědomí. Divadlu Komédie se podařilo zasadit do širokého dramaturgického rámce nejintimnější výpovědi jednotlivých postav bez ubrání komornosti vlastních bojů, které každá postava z těchto děl prožívá. Jedním z cílů následujících řádků bude snaha o tématické propojení minulosti se současností, která se týká každého z nás, i když s onou dobou nemáme osobní zkušenosti, ale neseme si určitou národní identitu, která utváří náš pohled s nímž se řadíme do širšího, v našem případě evropského kontextu, a skrze něj si formulujeme vztah k vlastní vlasti. Z inscenací jsme použili některé motivy a témata, oprostili jsme je od historického kontextu a zasadili do neurčitého prostoru a času a upozornili na jejich nadčasovost. Promyšlená dramaturgie divadla přispěla k tématu, který provází každou epochu - téma hledání svobody. Divadlu Komédie se podařilo připomenout, že ani dvacet let po listopadu 1989 není vše vybojováno, a že každá mladší generace si hledá svobodu vlastní. Ponořením do naší minulosti se dostáváme k jádru některých současných společenských a politických jevů, které ovlivňují přímo naše životy, společnost a uvažování. Společným jmenovatelem dramaturgií je snaha o nalezení nového jazyku a způsobu vnímání věcí, které tvůrcům připadají v české kultuře podstatné. Je potřeba je vnímat nejen jako snahu o nový způsob komunikace s divákem, ale i o nové definování české divadelní literatury.

Všichni hrdinové o kterých jsme se na předešlých stránkách zmínili, jsou, ať dobrovolně nebo nedobrovolně svázáni určitou společenskou normou dané doby. Norma soudí a trestá, a není to jen morálka, je to přichylnost k systému, loajalita k současnosti a k současnému výkladům současnosti., čili k našim většinovým představám o nás samých. Všechny hlavní postavy (až na Josefa K) projevují vzdor vůči společnosti. Štěpka Kiliánová vzdoruje proti

autoritám v podobě svých rodičů a společenským konvencím konce 19. století. Spisovatelce Cibulové jsou kladeny překážky při vydání kontroverzní knihy. Jan Bareš je schopen bojovat se svými povrchními, falešnými přáteli. Právě zde se nám otevírá otázka, jak jsme na tom jako společnost se vzdorem teď. V době kdy jako společnost nemáme společného nepřítele například v podobě totalitního režimu a přijali jsme normu sobecké morálky. Antikomunismus jako negativní vymezení dnešní normy ztělesňuje současné pokrytectví. Umožňuje stále dokola omlouvat chyby dnešní. Zpětně rozumíme Štěpce v jejím odporu k pokrytecké maloměšťácké morálce, chápeme i Jana Bareše za jeho odmítavý postoj, podporujeme i redaktory, kteří hájili Cibulovou, vystavovali tím i sebe nebezpečí minulosti. Všechna zmiňovaná díla byla pro svou dobu nějak zásadní, vyjadřují se k jejím společenským poměrům a stále jsou schopna komunikovat i s divákem dnešním.

Zamyslíme se i zde nad reflexí minulosti, dojdeme k závěru, že Štěpku Kiliánovou a Pavla Malinu zasáhne „msta minulosti“ nejdrastičtěji. V podobě syfilidy, tedy nevyhnutelné smrti. Opět se dostáváme k společnému tématu inscenací, tedy k situacím, kdy je člověk dohnán svou minulostí, které neuteče a nese si v budoucím životě následky. Všechny postavy jsou svým způsobem vinné. V případě těchto inscenací, se jedná o kroky v minulosti tak závažné, že mohou budoucnost ovlivnit fatálně. Msta na jednotlivcích za dávné zločiny či chyby, které zůstaly zasuté ve vlastním nebo společenském nevědomí. Lenka Stříbrná se pomstí za chybu, kterou udělal šéfredaktor Procházka na začátku války, když se rozešel s její sestrou, která zemřela v koncentračním táboře. Tato vina se mu stane osudnou a Lenka Stříbrná je soudcem, který ať úmyslně či neúmyslně vykoná trest. Na Pavla Malinu také doléhá minulost. Je vinný tím, že vedl zhýralý a sobecký život. Jeho chyby ovlivňují životy ostatních. Jana Bareše dožene během emigrace jeho předchozí život v Československu. Záměrně jsme nezmínili postavu Josefa K. v *Procesu*. Tato postava je obžalována za něco, čeho si není vědoma. K. netuší, čím se provinil, přesto postupně svou vinu přijímá. Jeho vina bez hranice a konkrétního činu ho transformuje v oběť vlastního zmechanizovaného života. Vinou se stává jeho staromládenectví, neschopnost navázat komunikaci s vnějším světem. Vinou je tedy osamělost a samota. Josefu K. jsou všechny zákony neznámé a nepoznané, a jelikož neexistuje zákon, není mu známa ani vina a rozsudek⁸². Obecně lze říci, že veškeré motivy a témata, která autoři rozebíraných děl a inscenací použili, či na které upozornili, jsou tématy a motivy stále aktuálními a nadčasovými.

⁸² Kautman, F.: *Svět Franze Kafky*. Praha 1990. ISBN 80-900149-1-7. str. 130.

Práce s dramatickými texty ve spojení s literární předlohou byla velmi zajímavá. Na přešpaném textu si můžeme uvědomit, kolik různých poloh některé postavy v sobě skrývají a jak mnohvrstevné některé texty jsou. Skládání jednotlivých dílů inscenace přineslo nové pojetí textu. V první části jsme se letmo dotkli vývoje divadla v České republice po roce 1989. Toto téma je natolik obsáhlé, že by zasloužilo více pozornosti, jelikož vývoj českého divadla po roce 1989 není prakticky zmapován. Čerpat lze pouze z časopiseckých textů a analýz . V druhé kapitole jsme se podrobně věnovali pojmu *dramatizace* a snažili jsme se vysledovat jeho proměny v literární historii. V třetí, závěrečné části jsme analyzovali představení Divadla Komédie. Analýzou textové proměny a formou recenze jsme popsali vliv jevištní transformace na původní text. Závěrem práce je analýza motivů a témat, které se v dílech objevují a jejich následné propojení se současností.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Prameny

- Havlíček, J.:** Petrolejové lampy. Praha 1983. ISBN neuvedeno.
Hostovský, E.: Všeobecné spiknutí. Praha 1998. ISBN 80-85770-69-5.
Kafka, F.: Proces. Praha 1992. ISBN 80-901198-3-2.
Škvorecký, J.: Lvíče. Praha 1969.

Použitá literatura

- Bernard, J.:** Co je divadlo. Praha 1983. ISBN 80-7246-156-1.
Brook, P.: Prázdný prostor. Praha 1988. ISBN 80-85844-73-7.
Veltruský, J.: Příspěvky k teorii divadla. Praha 1994. ISBN 80-84877-71-6.
Drama jako básnické dílo. Brno 1999.
Pavis, P.: Divadelní slovník. Praha 2003. ISBN 80-7008-157-0.
Vlašín, Š. (ed.): Slovník literárních směrů a skupin. Praha 1983.
Reslová, M. (ed.): Česká divadelní hra 90. let, Praha 2003.
Šormová, E. (ed.): Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů. Praha 2000.
Kraus, K.: Divadlo ve službách dramatu, Praha 2001. ISBN 80-7008-113-9.
Craig, E.G.: O divadelním umění. Praha 2006 .
Hyvnar, J.: Herec v moderním divadle. Praha 2000. ISBN 80-86102-07-6.
Zich, O.: Estetika dramatického umění. Praha 1997.
Kulka, J.: Komplexní analýza uměleckého díla 1. Brno 1986. ISBN neuvedeno
Komplexní analýza uměleckého díla 2. Brno 1990. ISBN neuvedeno
Kautman, F.: Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského. Praha 1993. ISBN 80-85212-24-2.
Kautman, F.: Svět Franze Kafky. Praha 1990. ISBN 80-900149-1-7.
Moníková, L.: Eseje o Kafkovi. Praha 2000. ISBN 80-85844-74-5.
Z. Hořínek: Úvod do praktické dramaturgie. Praha 1980
J. Císař: Základy dramaturgie I. Praha 1999. ISBN 80-85883-49-X.
Základy dramaturgie II. Praha 2002. ISBN 80-7331-903-9.
Richter, L.: Praktická dramaturgie v kostce. Praha 2003.
Nekolný, B.: Česká kultura v roce 2000, Praha 2000. ISBN 80-85-947-66-8.

- Nekolný, B., a kol.:** Divadelní systémy a kulturní politika, Praha 2006.
- Havlíčková, M.:** Neklidné srdce. Liberec 2006. ISBN 80-86807-27-4.
- Papoušek, V.:** Existencialisté. Praha 2004. ISBN 80-7215-237-8.
- Papoušek, V.:** Egon Hostovský. Praha 1996. ISBN 80-86022-02-1.
- Lehár, J., Stích, A., Janáčková, J., Holý, J.:** Česká literatura od počátku k dnešku. Praha, 2006. ISBN 80-7106-308-8
- Kol. autorů.:** Návrat Egona Hostovského. Praha 1996. ISBN 80-85940-17-5.
- Tairov, A.:** Odpoutané divadlo. Praha 2005.
- Just, V.:** Divadlo v totalitním systému. Praha 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.
- Mockovčiaková, A.:** Analýza vývoje decentralizace rozhodování o kultuře v České republice po roce 1993 se zaměřením na analýzu vlivu reformy veřejné zprávy na strukturu výdajů veřejných rozpočtů v oblasti kultury (zaměřením na oblast místní a regionální kultur. Praha 2005. ISBN 80-7068-200-0.
- Časopisecké studie:*
- Königsmark, V.:** Dramatizace jako projev krize i hledání východisek, Dialog č.2 (str.1-3) r.1977
Vztah současného dramatu k literatuře. Tvorba č. 28. r. 1982.
Krise dramatu nebo krize kritérií?. Tvorba č.6. rok 1981.
Místo dramatizací v české dramatice 70.l et in. Česká a slovenská literatura od února k současnosti. r. 1978
- Pytloun, L.:** Problém původu prozaického díla do dramatické formy. Tvar č. 6, r. 1997, s.13.
- Denemarková, R.:** Sémiotická problematika dramatizací (dizertační práce na FF UK 1997
- Šulajová, I.:** Dramatizace české literární klasiky v devadesátých letech 20. století. FF MU 2003
- Huslarová, I.:** Dramatizace (o potížích s národní literární klasikou) in. Svět a divadlo č.5, r. 1998
- Daria Ullrichová.:** Divadlo Komédie 1994-2002. Praha 2002.
- David Jařab (ed.):** Pražské komorní divadlo v divadle Komédie v sezonách 2002-2006, Praha 2006

Summary

The subject of the submitted Bachelor piece of work with the title ” *Dramatization of Prosaic Works of Art in Dramaturgy of Contemporary Prague Theaters*“ is a performance of one of the most important Prague theatre stage Prague Chamber Theatre –The Theatre of Comedy. WE concentrate in our piece of work on dramatic conception of this theatre that goes out from dramatization of prosaic texts and is devoted predominantly to Middle European authors. Particular performances we mention are dramatization of Czech prose and are a part of so called “Czech season”.

The creators joined to this scene then David Jařab, Duřan D. Pořizek, and Viktorie řermáková used four literary models connected with its topic with our history. *Lviře* from Josef řkvorecký, *Vřeobecné spiknutí* from Egon Hostovský, *Petrolejové lampy* from Jaroslav Havlíček and *Proces* from Prague German Franz Kafka. At the first sight the literary pieces of work have indubitably its firm place in the Czech literary history, but each of them takes place in another historical period. Havlíček’s *Petrolejové lampy* is situated into monarchy at the turning point of 19th and 20th century, Kafka’s *Proces* takes place in the first third of 20th century, Hostovský’s *Spiknutí* returns in its many references to the period of the first republic, Second World War and period after the year 1948 and řkvorecký’s *Lviře* shows a picture at the turning point of 50ies and 60ies years. Nevertheless the reader/auditor begins after more intimately acquaintance open the involved way having some common denominators connecting the whole dramatic design of Prague Chamber Theatre. In all mentioned pieces of work inland themes penetrate and encounter that cannot arise and be reflected after a deeper consideration elsewhere than in middle European post communistic area. The aim of this piece of work is to find and draw attention to common themes that these performances bring in themselves and put them into a broader historical context. The common denominator of dramatizations is an effort to find a new language and way of perceiving things that the creator think substantial in Czech culture. It is necessary to perceive them not only as an effort to new way of communication with the auditor but new defining of Czech dramatic literature.

The Bachelor piece of work is divided into three parts. We devoted the first chapter to general development of theatre Czechoslovakia and from the year 1993 in Czech republic. The aim is to outline the direction in which the Czech theatre went in the period when the Czech Republic found once more its identity.

The second chapter deals with the definition and terminology of the concept of dramatization and in a not last row historical development of dramatization as a genre.

The third part is an analyzis of particular literary models and performances. It deals with stage transformation leading to a change of literary model into dramatic text and shows the creative means used to the change of the text., The piece of work is closed by a short thought of common theme of the books and this is a reflection of the past in the present times.